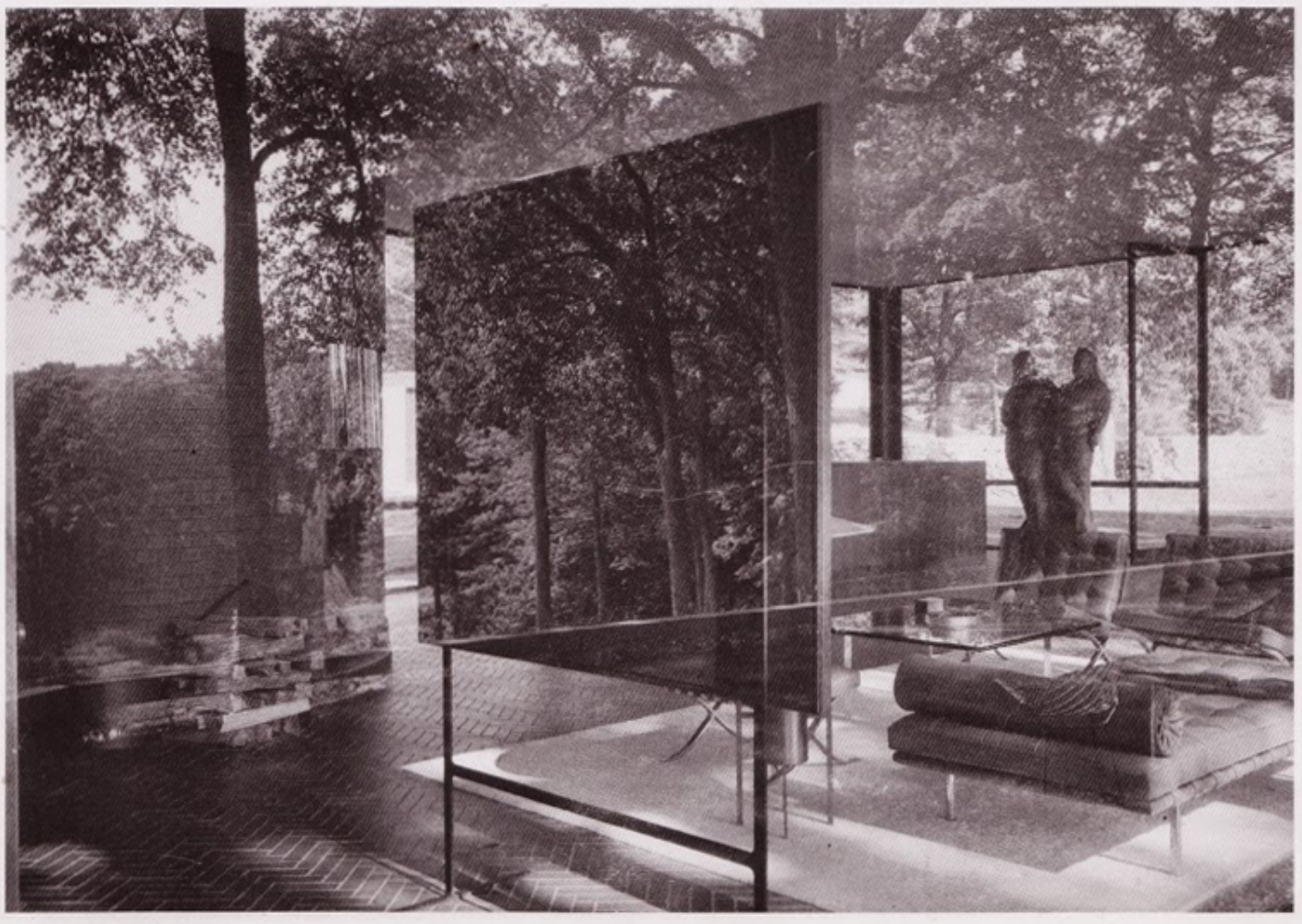
Boletim_6

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

CAP-ECA-USP 2013



Boletim_6

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

2013

Departamento de Artes Plásticas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Universidade de São Paulo
Reitor: João Grandino Rodas
Vice-reitor: Hélio Nogueira da Cruz
Vice-reitor Executivo de Administração:
Antonio Roque Dechen
Vice-reitor Executivo de Relações Internacionais:
Adnei Melges de Andrade
Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária:
Maria Arminda do Nascimento Arruda
Pró-reitora de Graduação: Telma Maria Tenorio Zorn
Pró-reitor de Pesquisa: Marco Antonio Zago
Pró-reitor de Pós-Graduação: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes
Diretor: Mauro Wilton de Sousa
Vice-Diretora: Maria Dora Genis Mourão

Departamento de Artes Plásticas
Chefe: Sônia Salzstein
Vice-Chefe: Luiz Claudio Mubarac
Secretaria: Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela Maria Martins Garcia, Raul Cecílio

Centro de Pesquisa Arte e Fotografia da ECA/USP
Professores Coordenadores: Tadeu Chiarelli, João Musa, Mario Ramiro

Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa
Arte&Fotografia da ECA/USP
Coordenador: Tadeu Chiarelli

Pesquisadores
Alexander Gaiotto Miyoshi, Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Andréa Cortez Alves, Annateresa Fabris, Alessandra Monachesi Ribeiro, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Daria Gorete Jaremtchuk, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista, Eliane Pinheiro da Silva, Fábio D'Almeida, Fernanda Mendoça Pitta, Frederico Fernando Souza Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Julia Bortoloto de Albuquerque, Julia Coelho Guimarães de Oliveira, Maria Adélia Menegazzo, Maria Eliza L. Borges, Maria Hirszman, Marianne Arnone, Mônica Cristina Junqueira Berto, Regina Teixeira de Barros, Tadeu Chiarelli, Thiago Gil de Oliveira Virava, Yara Schreiber Dines.

Apoio Acadêmico
Raul Cecílio Meneses Júnior

Contato
Departamento de Artes Visuais da ECA/USP
(55) (11) 3091-4430
artefotografia@usp.br
C 2008 dos autores
GEArte&fotografia / ECA / USP / 2009.
Impresso no Brasil
ISSN 1981-1349

Coordenação Editorial
Eliane Pinheiro da Silva
Heloísa Espada
Regina Teixeira de Barros
Thiago Gil

Identidade Gráfica Baseada em Projeto de Fábio D'Almeida

Projeto Gráfico e Diagramação
Elaine Maziero

Capa
A partir da obra de Lenora de Barros

Revisão
Alexander Gaiotto Miyoshi, Andréa Cortez Alves, Carolina Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Eliane Pinheiro da Silva, Frederico Fernando Souza Silva, Maria Hirszman, Marianne Arnone, Regina Teixeira de Barros, Tadeu Chiarelli, Thiago Gil de Oliveira Virava.

Editorial

O Grupo

Com a sexta edição de seu *Boletim 6*, o Grupo de Estudos Arte&Fotografia dá continuidade a sua proposta de fazer desta publicação mais uma plataforma de extensão e difusão de suas atividades. Nela se encontra refletido também o processo de amadurecimento vivenciado pelo Grupo, que desde sua fundação em abril de 2004, mantêm a regularidade de suas reuniões semanais para leitura e discussão de textos relevantes para a historiografia da arte e da fotografia.

É importante ressaltar o quanto essa regularidade tem sido importante para o processo de formação intelectual dos membros do Grupo, composto por estudantes de graduação, pós-graduação e, mais recentemente, também por pós-doutorandos. Durante esses anos, foram visitados autores ligados a diferentes metodologias de investigação do objeto artístico, da Escola de Viena ao Instituto Warburg e a Clement Greenberg. Se, como é natural em um processo de formação, essas leituras guiaram-se em certa medida por uma historiografia canônica da arte, a criação de um repertório ou *background* abriu a possibilidade de se discutirem novas perspectivas teóricas para ao estudo da imagem.

Dentro dessa proposta, durante o ano de 2012, o Grupo dedicou-se à leitura dos livros *Por una antropologia de la imagen*, do estudioso alemão Hans Belting, e *Las 3 eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, do teórico e crítico cultural espanhol José Luis Brea. Ambos os textos têm em comum a proposição de abordagens que incorporam em seu universo investigativo imagens produzidas através de mídias digitais sem, no entanto, deixar de relacioná-las às imagens "tradicionais" (pintura, fotografia, filme). O fato de

cada autor partir de balizas teóricas bastante diversas pôde enriquecer ainda mais os debates.

O efeito de sua consolidação como um espaço de discussão e reflexão sobre história da arte (e da imagem) não incide apenas na trajetória individual de cada membro, mas também na do próprio Grupo. Em 2010, com a vinda da Profa. Laura González Flores, ligada ao Instituto de Investigaciones Estéticas (México), que participou de uma série de seis encontros com o Grupo, proferiu uma conferência no Centro Universitário Maria Antônia e ministrou um curso junto ao Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, o Grupo inicia um processo de intercâmbio com estudiosos latino-americanos, cujas linhas de pesquisa apresentam afinidades com seus interesses. Nesses três anos, participaram dos seminários anuais: Diana Wechsler (UBA-Argentina); Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE-Venezuela); Tomás Ezequiel Bondone – (Escola Superior de Belas Artes Dr. José Figueroa Alcorta-Argentina) e Ibis Hernández Abascal (Centro Wifredo Lam-Cuba).

Também parte desse processo de intercâmbio internacional são as comunicações dos membros do grupo Alex Miyoshi, Fábio D'Almeida, Fernanda Pitta e Mariano Klautau Filho, apresentadas em outubro de 2012, no *3rd International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin* (Texas, EUA). E é pelo entendimento de que esses trabalhos são resultado da experiência do Grupo, que eles são agora publicados na primeira parte desta edição do Boletim, exceção feita ao texto de Alex Miyoshi, por ser versão próxima àquela apresentada em 2011, no VI Seminário, e publicada no Boletim número 5.

Em "Eadweard Muybridge, Pedro Américo e a pintura Independência ou Morte", Fábio D'Almeida propõe uma investigação da célebre pintura de Pedro Américo a partir das fotografias de animais de Eadweard Muybridge (1830-1904), particularmente aquelas registrando a corrida de um cavalo. Nelas emergia a tensão entre arte e ciência presente na imagem fotográfica, já que os experimentos de Muybridge desmentiam a representação pictórica tradicional da corrida do cavalo. A mesma relação entre arte e ciência, nos mostra D'Almeida, fez parte da experiência intelectual do pintor brasileiro, aspecto ainda pouco estudado de sua trajetória.

"Preservando o passado, apagando o presente: a documentação dos hábitos caipiras nas pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior do Museu Paulista", de autoria de Fernanda Pitta, discute a incorporação de duas telas do pintor ituano – *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação Interrompida* (1894) – ao acervo do Museu Paulista, no final do século XIX. Baseada em importante levantamento documental, a autora ressalta a atuação de Cesário Motta Júnior (1847-1897), então Secretário do Interior do Governo do Estado de São Paulo, para a formação da coleção do museu, inaugurado em 1895. Evidencia-se o quanto a aquisição das telas de Almeida Júnior integrava um amplo projeto, pedagógico e historiográfico, de ressignificação da história e da identidade de São Paulo.

Encerrando a primeira parte do Boletim, "Miguel Rio Branco e o livro Nakta – Aproximações do objeto fotográfico e as tensões da imagem", do fotógrafo e pesquisador Mariano Klautau Filho, discute o papel desempenhado pela fotografia na obra de Miguel Rio Branco. Retomando a conhecida discussão

sobre o caráter indicial da fotografia, o autor chama atenção para a função singular e instável assumida pelo signo fotográfico na construção do universo do artista. Entre documento e expressão, segundo termos de André Rouillé, no livro de Rio Branco a fotografia integra-se a uma convergência de linguagens, que visa o enunciado de um "mundo compreendido pela imagem".

A segunda parte do Boletim traz os resultados do VII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: o permanente, o volátil, que ocorreu entre os dias 5 e 9 de novembro de 2012, no auditório do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Neste VII Seminário, o Grupo de Estudos manteve os três tipos de atividades que caracterizaram suas últimas edições: comunicações de pesquisadores universitários de diferentes regiões do país, que abordem em seus estudos as relações entre fotografia (analógica e digital) e outras modalidades de produção de imagens (em especial a pintura); conferências especialmente concebidas para o evento, sobre temas relativos ao debate arte/fotografia/imagem técnica e depoimentos de artistas notáveis pelo uso da imagem mecânica em suas respectivas poéticas. Reafirmando seu interesse em internacionalizar o evento, o Grupo manteve a opção – iniciada no V Seminário (2010) – por convidar dois pesquisadores latino-americanos, que ao lado do Prof. Dr. Norval Baitello Jr., formaram o núcleo de conferencistas do Seminário.

Tomás Ezequiel Bondone, professor da Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, ministrou a conferência "Vistas de mi ciudad. Fotografía y pintura entre el presente y el pasado", na qual propôs questionamentos sobre modos de representação da cidade a partir da análise de três imagens apresentando vistas de Córdoba, Argentina: uma pintura do artista italiano Honorio Mossi (1861-1943) e uma fotografia analógica anônima, ambas realizadas no fim do século XIX, e uma fotografia digital produzida pelo artista contemporâneo cordobês Manuel Pascual (1973), em 2010.

Em "Una mirada a la videocreación en Cuba. Notas acerca de su devenir y prácticas recientes", Ibis Hernández Abascal, do Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, traçou uma investigação panorâmica sobre a videocriação em Cuba, apresentando as origens e antecedentes dessa prática artística, que se desenvolve tardiamente no país caribenho, mas vem adquirindo cada vez maior protagonismo na cena contemporânea nacional.

Embora versando sobre temas distintos, ambas as conferências levantaram um importante debate sobre o estatuto da imagem técnica na criação artística contemporânea. Debate ampliado pela terceira conferência, proferida pelo professor Norval Baitello Jr. e elaborada em parceria com Vinicius Spricigo. Tomando como ponto de partida o par conceitual "valor de culto/valor de exposição", desenvolvido pelo filósofo alemão Walter Benjamin no ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", foi discutido o processo de transição, vivido no decorrer o século XX, no qual o valor artístico de uma imagem se desloca paulatinamente de seu valor de culto para seu valor de exposição. Nesse processo, a imagem técnica, em suas diferentes formas de produção e circulação, ocupa posição central.

Através da investigação das proximidades e distanciamentos entre o estatuto da imagem em diferentes momentos e lugares, do século XIX ao século XXI, tais conferências, além de proporcionarem ao público do Seminário oportuni-

dade de debate sobre o tema, abriram novas perspectivas para os estudos que vêm sendo realizados por membros do Grupo de Estudos Arte&Fotografia.

Dando continuidade à proposta surgida em sua terceira edição (2008), para o VII Seminário foram convidados dois artistas, de gerações diferentes e que vivem em estados diferentes da Federação: Emmanuel Nassar, do Pará (embora vivendo nos últimos anos também em São Paulo, o artista passou a maior parte de sua vida em Belém) e Mauro Restiffe, de São Paulo. Como nas edições anteriores, cada artista teve seu trabalho comentado por um crítico. Em seu depoimento, Nassar foi acompanhado por Tadeu Chiarelli; Mauro Restiffe teve seu trabalho comentado por Heloísa Espada. O registro desses depoimentos está disponível no site IPTV-USP e também no canal do Grupo no site Youtube, através dos endereços indicados na seção "Depoimentos de artistas", na segunda parte deste Boletim.

No segmento das comunicações, o Seminário buscou apresentar, em encontros separados, tanto pesquisas voltadas para a cena artística do século XIX quanto dos séculos XX e XXI. Tal estratégia, aliada aos recortes temáticos propostos, tem possibilitado o surgimento de debates significativos entre estudiosos de várias cidades brasileiras (participaram pesquisadores dos estados de São Paulo, Mato Grosso, Paraná, Pará e Rio de Janeiro) que, quer na mesa, quer na plateia, se mostram empenhados em travar discussões substanciais para o andamento de seus respectivos trabalhos.

Encerra o Boletim a republicação das *Cartas de um plebeu aos Srs. Deputados*, redigidas pelo pintor brasileiro Pedro Américo de Figueiredo e Mello. Originalmente publicadas no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, entre 18 de maio e 29 de junho de 1865, a série de cinco cartas foi transcrita e preparada por Fábio D'Almeida, responsável também pelo estudo introdutório que as precede.

Com esse trabalho, o Grupo reafirma a prática iniciada na primeira edição do Boletim, de fazer desta publicação também um espaço de divulgação de documentos históricos relevantes para o estudo da história da arte e da fotografia no Brasil.

Por fim, agradecemos a todas as pessoas e instituições que cederam gentilmente imagens e/ou textos, contribuindo para a realização desta edição.

Parte 1
Comunicações apresentadas 3rd International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin (Texas, EUA)

Eadweard Muybridge, Pedro Américo e a pintura Independência ou Morte
Fábio D'Almeida

Preservando o passado, apagando o presente: a documentação dos hábitos caipiras nas pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior do Museu Paulista
Fernanda Pitta

Miguel Rio Branco e o livro Nakta – Aproximações do objeto fotográfico e as tensões da imagem
Mariano Klautau Filho

Parte 2
Anais do VII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: o permanente, o volátil

Comunicações

O uso da fotografia na criação e no estudo da obra de Visconti
Mirian N. Seraphim

A fotografia na trajetória e na pintura de Alfredo Andersen: fontes, usos e funções
Amélia Siegel Corrêa

O corpo entre dois sistemas de figuração. O surrealismo de Ismael Nery e Flávio de Carvalho
Thiago Gil

A imagem digital e suas variantes
Cláudia Leão

A maximização do mínimo: uma estética para tempos hipersaturados
Roberta Dabdab

PINTURAS DE PAISAGEM AMAZÔNICA E A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO DA CULTURA POPULAR
Mariana Bernd

Registro e arte na fotografia amazônica de George Huebner.
Andreas Valentin

Fotografia e Instabilidade do ver na metrópole contemporânea
Luciano Bernardino da Costa

Manhatta – a instauração do futuro
Regina Maurício da Rocha

Palestras

Vistas de mi ciudad. Fotografía y pintura entre el presente y el pasado

Tomás Ezequiel Bondone

VALOR DE EXPOSIÇÃO
Norval Baitello Junior e Vinicius Spricigo

Una mirada a la videocreación en Cuba. Notas acerca de su devenir y prácticas recientes
Ibis Hernández Abascal

Depoimentos

[Verificar link]

Parte 3. CARTAS DE UM PLEBEU AOS SRS. DEPUTADOS, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello

Uma breve introdução às Cartas de um plebeu notório
Fábio D'Almeida

Transcrição das CARTAS DE UM PLEBEU AOS SRS. DEPUTADOS, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello

Boletim_6

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE I

Comunicações apresentadas 3rd International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin (Texas, EUA)

Eadweard Muybridge, Pedro Américo e a pintura *Independência ou Morte*

Fábio D'Almeida

Resumo

Este texto é uma versão escrita de uma fala apresentada em 2012, no *3rd International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin* (Texas, EUA).

Nesta apresentação, discutirei algumas características da produção do artista brasileiro do século XIX, Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905). Eu me deterei naquela que se tornou, no Brasil, talvez a sua mais conhecida pintura: *Independência ou Morte!*.

Entre os diversos aspectos dessa obra possíveis de serem discutidos, me interessa um em particular, e é o que diz respeito às relações que ela estabelece com as fotografias de animais de Eadweard Muydridge (1830-1904).

Independência ou Morte! foi feita em Florença, entre os anos 1886 e 1888, quando o artista já contava seus 46 anos. Desde o início da década de 1870, Florença era morada quase permanente de Américo, e tal escolha decorria sobretudo da grande estima que tinha por artistas que ali, no passado, haviam estabelecido, segundo entendia, uma conexão íntima entre arte e ciência. E os exemplos maiores dessa postura eram, para o brasileiro, Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Quando pintava *Independência ou Morte!*, Américo era um artista que possuía já alguma notoriedade em Florença, especialmente em virtude da *Batalha do Avahy,* uma enorme pintura histórica que ele havia apresentado primeiro nessa cidade, em 1877, antes de enviá-la ao Brasil. Tratava-se da última grande pintura feita pelo artista *dentro* de um projeto que previa uma série de representações sobre a guerra que o Brasil travava contra o Paraguai, nos anos 1860. A sua primeira pintura sobre esse mesmo tema, *A Batalha de Campo Grande,* foi produzida entre 1869 e 1871, justamente no período que a guerra encontrava seu desfecho. Logo, essas são imagens construídas quase no calor dos episódios que desejavam representar.

Independência ou Morte!, por sua vez, tratava-se da representação de um episódio não contemporâneo a Pedro Américo. Seu tema aludia a um dos vários mitos concebidos, no século XIX, como "momentos fundadores" da nacionalidade brasileira.

A obra fazia menção ao *dito* momento em que d. Pedro I, filho de d. João VI, soberano do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, encontrava-se na colina do Ipiranga, em São Paulo. Lá, na colina, no dia 7 de setembro de 1822, contrariado por algumas recomendações enviadas de Portugal por seu pai, d. Pedro I teria, num ímpeto, sacado sua espada, bradado as palavras "Independência ou Morte!", e proclamado a separação política entre Brasil e Portugal[1]. Com isso, articularia ao mesmo tempo duas ações: convertia o Brasil em território independente e tornava-se, ele próprio, o primeiro monarca do novo império**.**

1 Sabe-se, pois, que esse episódio dificilmente ocorreu da maneira como foi sugerido.

Independência ou Morte! tratava-se de uma pintura que, antes de ser produzida, já tinha, em contrato, destino certo. Ela deveria ser (e foi) colocada num grande monumento à Independência do Brasil, construído na cidade de São Paulo: monumento que é normalmente chamado de Museu do Ipiranga (em referência ao pequeno riacho que ali existia com esse nome) ou, se se quer, seu nome institucional: Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Para os encomendadores da pintura (que eram políticos e importantes proprietários de terra ligados à São Paulo), a escolha do episódio trazia para a província a responsabilidade de ter sido o lugar no qual o Brasil, enquanto "nação", teria sido forjado. A escolha não poderia ser mais significativa, já que São Paulo era a província brasileira que, nesse momento, de fato ascendia como capital econômica do país, quando o Rio de Janeiro era ainda o centro da corte e capital do Império (vale dizer que 1888, ano em que Américo entrega a tela, e o monumento do Ipiranga está sendo terminado, é o ano que precede a queda da Monarquia no Brasil e a instauração da República). Essa era, claro, uma construção simbólica e, como todas as outras feitas no Brasil na segunda metade do século XIX, muito parcial e interessada em uma leitura específica da história brasileira.

Mesmo sendo assim (uma leitura entre outras possíveis feitas sobre o episódio, fossem escritas ou visuais, como é caso da pintura de François René Moreaux, feita em 1844), *Independência ou Morte* de Pedro Américo tornou-se a representação mais conhecida da Independência do Brasil. Há versões anteriores de outros artistas sobre o mesmo tema; entretanto, a de Pedro Américo, por vários motivos, foi aquela que alcançou historicamente maior visibilidade. E ela é, ainda hoje, abundantemente impressa em livros de ensino fundalmental e médio, colocada sempre ao lado das descrições factuais do episódio. É recebida por um público amplo não como uma interpretação verossímil dessa construção histórica, mas uma representação "fidedigna" e "verdadeira" do "fato".

Era justamente o que Pedro Américo almejava quando produzia sua pintura. Américo havia reiterado várias vezes, ao longo de sua vida, a importância da ciência para as artes. E, sob o guarda da ciência, estavam enquadradas, naturalmente, a filosofia, a história, a arqueologia e a botânica: investigações cujos objetivos eram os de descobrir verdades sobre o mundo.

Essa postura não era gratuita, mas fazia parte de um projeto muito com-

plexo que o brasileiro atribuiu a si desde os primeiros anos de sua carreira. Além da longa formação artística (primeiro no Brasil, entre 1855 e 1858, depois na França, entre 1859-1864), Américo, por um período, estudou *Ciências Físicas e Naturais*, na Sorbonne, e doutorou-se, também em ciências, na Universidade Livre de Bruxelas (1865-68), tendo sido mesmo um dos primeiros doutores do Brasil nessa área. Antes de ingressar na academia brasileira, quando ainda criança, Américo havia participado de uma expedição científica ao nordeste do país, comandada pelo naturalista francês Jacques Brunet, com quem manteve estreito contato até a morte do cientista, em meados dos anos 1870.

Antes de se mudar quase que definitivamente para Florença nessa década, lecionou *Estética* e *Arqueologia* na academia brasileira, e foi membro do Museu Nacional, instituição de fomento científico e arqueológico. Ao longo de sua carreira, além da pintura e do magistério, escreveu bastante sobre arte, mas também sobre ciências, história e estética. Justamente um desses textos acompanhava *Independência ou Morte!.* Era um opúsculo que explicava as dificuldades e decisões tomadas para a produção dessa pintura. Segundo o artista, a representação do fato da Independência do Brasil devia

> "como síntese, ser baseada na verdade e reproduzir as faces essenciais do fato, e, como análise, [ser baseada] em um grande número de raciocínios derivados a um tempo da ponderação das circunstâncias verossímeis e do conhecimento das leis e das convenções da arte. A realidade *inspira* e não *escraviza* o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos desígnios da arte, os quais muitas vezes coincidem com os desígnios da história"[2].

2 MATTOS, Cláudia Valladão de, Salles Cecilia Helena de (orgs.) O brado do Ipiranga. São Paulo: Edusp,1999. p.19.

Nessa citação, Américo colocava em evidência dois pólos de articulação para sua pintura: de um lado, a "verdade" e a verossimilhança dos fatos; de outro, as leis e convenções da arte (que, por serem "leis", também carregavam seu conteúdo de "verdade").

Desde as suas primeiras grandes pinturas, respeitou essa máxima, e constantemente as reiterou em seus textos. Se partia para um estudo científico e histórico para criar suas obras (na *Independência ou Morte!* não foi diferente: levantou documentos históricos, estudos topográficos e botânicos do local do episódio, depoimentos, desenhos e trajes originais, retratos de personalidades envolvidas, fotografias de medalhas, etc), nunca deixava de lado o respeito e a citação aos esquemas e articulações formais dadas pelos mestres do passado, e pelos pintores eminentes que lhe eram contemporâneos (como é o caso do evidente diálogo que sua obra tem com algumas pintura de Ernest Meissonier (1815-1891), mas, sobretudo, com a *1807, Friedland*).

Quando começa a realizar a *Independência,* no entanto, uma disjunção entre a "verdade" e as convenções da arte já estava instalada em, pelo menos, um e importante quesito da prática da pintura histórica.

Os experimentos desenvolvidos a partir de 1872 pelo fotógrafo americano Eadweard Muybridge revelavam que a maneira com a qual a tradição da pintura representava os cavalos em movimento até aquele momento não era *mais* "cientificamente" procedente. A clássica posição *ventre-à-terre,* que articulava

equinos correndo com as quatro patas opostas no ar, como se voando, era colocada em questão. Propunha-se, assim, que "verdade natural" e convenção da arte não encontravam mais sucedimento nesse ponto: mesmo que essa convenção da arte também tivesse sido reiterada por manuais científicos dos séculos XVIII e XIX.

Para Pedro Américo, como para todo pintor de história do século XIX, a representação de cavalos era precatória e acompanhava sólido conhecimento sobre as suas disposições físicas. Logos nos primeiros anos em que esteve em Paris (1859-1864), comprou um manual de anatomia equina, talvez um dos mais conhecidos à época: *Tableau indicatif du nom des os et des muscles du cheval,* de Michael Girardi[3]. Estudou-o detidamente e passou a representar seus cavalos partindo dos dados fornecidos por esse manual, em acordo também com aqueles fornecidos por outros artistas - como os de Meissonier, cujas representações desses animais eram umas das mais respeitadas no período. Com efeito, desde a sua primeira grande pintura histórica (a *Batalha do Campo Grande,* 1869-1871) até aquela que precedeu a *Independência ou Morte* (*A batalha do Avahy,* 1873-77), quando já residia permanentemente em Florença, os esquemas *ventre-à-terre* abundavam.

Essas pinturas eram produzidas justamente no período em que Muybridge realizava seus primeiros experimentos, nos Estados Unidos, sem que, contudo, Américo os conhecesse. E, de fato, até 1881 poucos eram os artistas na Europa que conheciam detidamente, ou sequer conheciam, os estudos do fotógrafo. Apenas no final desse ano Muybridge vai à Europa e inicia, com grande repercussão, uma série de palestras em instituições científicas e artísticas, onde também vende suas fotografias. O próprio Meissonier o conheceu, e lamentou não dispor daquelas imagens antes de realizar sua *1807, Friedland* (c.1861-75), obra na qual ainda representaria seus animais correndo na posição *ventre-à-terre,* mesmo que os sugerisse como se estivessem sido "captados" em um "instante fotográfico". A viagem do fotógrafo precedia ainda em poucos meses a publicação e difusão do livro *The Horse in Motion,* cujas imagens eram também feitas a partir das suas fotografias, conquanto não fosse de sua autoria e trouxesse parca menção sobre sua participação no conteúdo do impresso[4].

Entre 1882 e 1885, Américo trava contato, na Itália, com os estudos fotográficos de Muybridge. Diversas instituições italianas que o artista visitava frequentemente, em diferentes cidades, haviam comprado as pranchas do fotógrafo[5]. Desse período, o brasileiro deixou um sugestivo esboço que fez a partir dessas imagens. Trata-se, como uma daquelas pranchas, de uma sequência numerada das imagens de um cavalo captado enquanto galopa. Em uma delas, talvez o mais conhecido resultado dos experimentos de Muybridge em relação à tradição da pintura, percebe-se a imagem do animal desenhado com as quatro pernas no ar, contudo embaixo da barriga, e não na posição inversa, a *ventre-à-terre.*

Essa posição será levada por Américo para alguns dos cavalos que pinta na *Independência ou Morte*. Na obra, a propósito, não há equino algum correndo conforme a antiga posição; o que já sugere que o pintor atualiza seus esquemas pictóricos a partir dos novos *dados científicos* - segundo defendia, imprescindíveis - fornecidos pelas imagens de Muybridge. Diversos outros cavalos

3 *Tableau indicatif du nom des os et des muscles du cheval d'après l'anatomie de M.Girard. Paris: Picot éditeur, s/d.* Girardi nasceu 1731 e faleceu em 1797. Editou importantes tratados de anatomia de autores como Domenico Giovanni Santorini (1681- c.1737), adicionando a eles desenhos provindos de suas próprias investigações. Desenvolveu, em Parma, diversas pesquisas no mesmo ramo, tornando-se também professor. cf. CHOULANT, Ludwig Choulant. *History and bibliography of anatomic illustration in its relation to anatomic science and the graphic arts.(translated of german,1857, with notes and a biography by* Mortimer Frank, b.s., m.d. Ilinois: The University of Chicago Press Chicago, 1920.

4 *The Horse in Motion era* financiado por Leland Stanford e redigido por J. D. B. Stillman. Trazia um estudo detalhado dos resultados obtidos pelas pesquisas realizadas por Muybridge desde 1872 (os primeiros estudos do fotógrafo foram financiados, como bem se sabe, pelo próprio Stanford), ainda que, desde 1880, o fotógrafo estivesse ligado à Universidade da Pennsylvania.

5 Segundo Muybridge, as instituições italianas que adquiriram imagens dos experimentos são: Academias de Belas Artes em Bologna, Florença, Genova, Napolis, Turim, Veneza; Instituto de anamotia, em Pisa; Institutos de fisiologia em Bolonha,Genova, Napolis e Turim; Museu antropológico de Florença; Instituto e Museu étnico, de zoologia e de história natural em Nápolis; Institutos de física em Bolonha, Padova, Roma; Escola politécnicas de Florença. Para uma a lista completa das instituições européias citadas pelo fotógrafo, cf.Muybridge, E. Descriptive Zoopraxography or the science of animal locomotion. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1893, Apêndice A.

representados no quadro também sugerem posições de outras sequências de movimentos apresentadas por fotografias de Muybridge.

Contudo, há ainda uma outra contribuição dos experimentos de Muybridge à pintura de Américo; e essa, acredito, é ainda mais importante para as questões que articula dentro dos limites da tradição da pintura histórica. Tal contribuição proveu à obra do brasileiro um aspecto particularmente interessante, que se difere daquelas contribuições pictóricas que absorveu de outros artistas, como é o caso, novamente, daquelas da *1807, Friedland,* de Meissonier.

Se, com essa pintura, a *Independência ou Morte!* compartilha um caráter geral familiar (em ambas percebe-se uma mesma estrutura geral, dada pela altura da linha do horizonte, pelas espadas dos soldados levantadas à direita, e pela organização e posicionamento destacado das figuras que circundam Napoleão III e d. Pedro I) , o mesmo não se pode afirmar quantos aos aspectos discursivos das duas obras. Em relação a esses, elas tornam-se completamente distintas. A razão está (me parece) num sugestivo recurso que Américo pôde dispor das experiências de Muybridge, recurso falto a Meissonier na sua obra. As pesquisas de Muybridge forneciam um sentido bem mais amplo que o da revelação de *uma posição* da locomoção dos animais desconhecida pelos pintores. No tipo mais conhecido dos seus experimentos, as captações sequenciais de um movimento, colocadas lado a lado na *mesma* prancha, reconstituiam, de fato, a totalidade desse movimento em uma extensão de tempo (sugerindo uma "visão linear"). Em outro tipo, Muybridge captava *simultaneamente*, de diferentes pontos de vistas, uma *mesma posição* do animal; fornecia assim a possibilidade de uma "visão ubíqua" de *um* instante da ação (sugerindo uma "visão circular", que circundava o objeto).

Por certo, a reconstituição de uma ação fazia parte dos problemas implícitos a séculos na prática da pintura histórica, e questionados explicitamente desde o século XVIII, na obra de Gothold Lessing (1729-1781), o *Laocoönte.* Como outras artes, o objetivo da pintura histórica era a representação das ações (sobretudo as humanas). Mas como uma ação se desdobra com o tempo, e a pintura, à diferença da poesia, só dispõe do espaço, é necessário descobrir uma maneira de melhor representá-la[6]. Para Lessing a solução surgia, *grosso modo,* quando o artista visual investia no "momento fecundo" da história, isto é, no momento em que toda a história, mesmo que vista apenas de um ponto de vista, tornava-se inteligível para o fruidor.

6 Refiro-me aqui, às ideias de Lessing sobre a sugestão da ação nas artes, e sua diferença quando empreendida pela pintura e pela poesia.

Américo parece ter percebido que os experimentos de Muybridge atualizavam e mesmo contrariavam a solução (quase dogmática àquela altura) dada por Lessing. Pois eles, ainda que dispondo apenas da superfície da imagem (do espaço), tanto reconstituiam a sensação temporal de uma ação, quanto forneciam a possibilidade de observar essa ação ainda de diferentes pontos de vista.

É esse recurso - uma espécie de ferramenta discursiva - que o brasileiro explora na sua *Independência ou Morte!.* Seu arranjo visual a diferencia nitidamente da obra de Meissonier. *Friedland* tenta ser "instantânea"; representa um "momento único", visto de um ponto de vista único. *Independência* se interessa por um momento alargado, que quer se estender em dimensão temporal e espacial. Nessa pintura, as figuras estão dispostas em um eixo circu-

lar, sobre o qual toda ação é circunscrita. Cada figura efetua um movimento calculadamente diferente da anterior e da próxima. Juntas, funcionam como uma sequência, como em Muybridge: seguindo o sentido horário (outra convenção temporal), a obra vai do compasso calmo, quase estático das personagens presentes à direita da tela, ganha maior ação nas figuras representadas no arco superior, e irrompe em movimento na porção inferior, com as figuras dos soldados que se agitam frente ao grito de Dom Pedro. O ciclo da ação fecha-se, para recomeçar novamente do mesmo ponto.

Junto a essa descrição temporal do episódio, um segundo tipo de movimento inscreve-se na obra. Curiosamente, quase todos os cavalos apontam para o centro da elipse – que não por acaso coincide com a figura do príncipe. Se d. Pedro I parece ser o elemento atemporal, o herói em torno do qual todas as ações se vinculam, é também o centro de uma elipse cujo raio, formado pelas outras figuras, sugere uma concomitante impressão de giro. Há na *Independência* uma tentativa de fornecer um olhar totalizador, que se constitui na captação dos fragmentos fornecidos por cada homem e cavalo em ação, como se cada um deles fosse a imagem tomada em um ponto de vista ao mesmo passo que representa um recorte temporal da ação. E é talvez na porção inferior da pintura que o arranjo das figuras sintetize de modo mais evidente a busca de Américo por essa visão totalizadora. Uma comparação dessa mesma porção da pintura com a prancha 72, da edição de 1882 do *The Horse in Motion,* traz as duas seqüências a um contato evidente. Com efeito, o movimento sugerido por ambas convida a imaginar o espaço e objetos em sua totalidade.

A representação do "momento fecundo" na obra do brasileiro, embora tivesse na tradição a postulação dessa preceptiva, encontrou na imagem mecânica o empréstimo de meios discursivos para solucioná-la. Américo, em diversos momentos da sua carreira, afirmou utilizar a fotografia em suas pinturas, e essas referências são mesmo fáceis de se encontrar. O mais importante, contudo, não é o atestado desse uso - quase todos os pintores da segunda metade do século XIX, como bem se sabe, dificilmente se viram alheios ao contato com a fotografia. O mais importante é o modo como ele as compreendia.

Para Américo, a fotografia era um frutro da "ciência", "inartificiosa", como afirmou algumas vezes. Como tal, era uma referência importante, pois acordava com a sua postura de que, na pintura, "arte" e "ciência" estavam ombreadas. Mas a "ciência" não valeria nada para a arte se não fosse transformada pelo "gênio" do artista, adequando-a aos preceitos ou às "leis" da arte. Ele a transformou na medida que acreditava, e essa medida parece ter sido suficiente para colocá-lo, durante muito tempo, em destaque no cenário artístico nacional do oitocentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUDRAN, Gérard. *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité.* édition originale. Paris: Bance éditeur, 1855.

CHOULANT, Ludwig Choulant. *History and bibliography of anatomic illustration in its relation to anatomic science and the graphic arts.*(translated of german,1857, with notes and a biography by Mortimer Frank, b.s., m.d. Ilinois: The University of Chicago Press Chicago, 1920.

LESSING, Gotthold. *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry.*[translated by E.C.Beasley].London:Longman, Brown, Green, and Longmans, 1858.

MATHEWS, Nancy Mowll. *Moving Pictures: american art and early film, 1880-1910.* Manchester:Hudson Hills Press, 2005.

MATTOS, Cláudia Valladão de, Salles Cecilia Helena de (orgs.) *O brado do Ipiranga.* São Paulo: Edusp,1999.

MUYBRIDGE, Eadweard. *Descriptive Zoopraxography or the science of animal locomotion.* Philadelphia: University of Pennsylvania, 1893.

RENSSELAER, Lee. *Ut pictura poesis: la teoria humanística da pintura.* Madrid: Cátedra,1982.

STILLMAN, J. B. D. *The Horse in Motion as Shown by instataneous photographaphy with a study on animal mechanics.* Boston: James R. Osgood and Company, 1882.

Preservando o passado, apagando o presente: a documentação dos hábitos caipiras nas pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior do Museu Paulista[1].

Fernanda Pitta[2]

Resumo

O artigo discute a incorporação das obras Caipira picando fumo (1893) e Amolação Interrompida (1894), do pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior, ao acervo do Museu Paulista. Procura analisar o modo como as obras foram percebidas no contexto museológico daquela instituição, chamando atenção para alguns dos significados atribuídos às obras no seu processo de musealização.

Palavras-chave

Arte Brasileira – Almeida Júnior – Museu Paulista – Pintura de História - História de São Paulo.

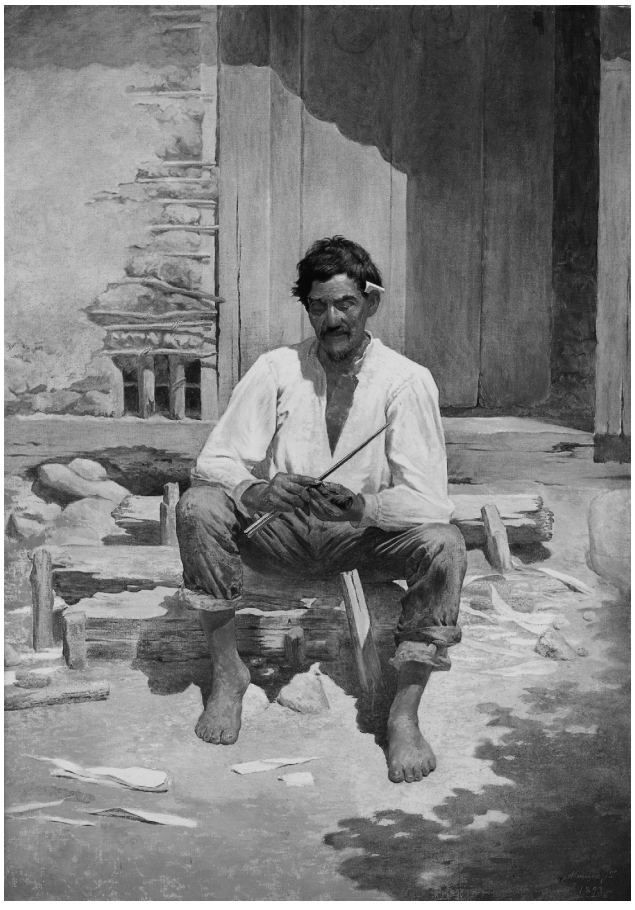


FIG 1. José Ferraz de Almeida Júnior, *Caipira picando fumo,* 1893, o.s.t., 202 x 101 cm, Pinacoteca do Estado de S. Paulo.

1 Esse artigo é uma versão ligeiramente modificada da comunicação feita no *III Annual Forum of Emerging Scholars, Synchronicity in Latin American and U.S. Latino Art from the 19th century to the Present,* organizado pelo CLAVIS, na University of Texas, Austin, em 26 de outubro de 2012. Agradeço à professora Laura Malosetti Costa pelas observações feitas à comunicação naquela ocasião, chamando atenção para um problema que está sendo melhor explorado em minha tese: o do sentido dessa coleção de arte organizada na primeira década de funcionamento do Museu Paulista. Agradecimento especial vai para os amigos Mariano Klautau e Fábio d'Almeida, que compartilharam a mesa comigo. E para Alex Miyoshi, sem cuja generosidade não poderia reunir muitas das informações trabalhadas aqui nem perceber suas implicações.

2 Fernanda Pitta é historiadora e mestre em História pelo IFCH-Unicamp, doutoranda na ECA-USP, sob orientação do prof. Dr. Tadeu Chiarelli, é membro do GEA&F e bolsista da FAPESP. Foi membro do conselho editorial da Revista Número (2004-2010), foi pesquisadora do projeto *Arte no Brasil - Textos Críticos no século XX* (MFAH/FAPESP) e redatora a Enciclopédia Itaú de Artes Visuais (2007-2008). Foi curadora da exposição *Eleonore Koch: mundo ordenado* (CEUMA-USP, 2009) e *Júnior Suci: Necessidade do Objeto* (CEUMA-SP, 2011). Escreve regularmente textos de crítica de arte para diversas instituições.

FIG 2. José Ferraz de Almeida Júnior, Amolação Interrompida, 1894, o.s.t., 200 x 140 cm, Pinacoteca do Estado de S. Paulo.

Em fins do século XIX, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) fez sua primeira série de pinturas que documentam os hábitos dos caipiras do interior de São Paulo, exibidas em uma exposição em seu ateliê, na Rua da Glória, em 1894[3]. Duas dessas pinturas, *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação Interrompida* (1894), foram compradas pelo Governo do Estado de São Paulo, através da iniciativa de Cesário Motta Júnior (1847-1897), que serviu como Secretário do Interior entre 1892 e 1895, na gestão do governador Bernardino de Campos (1841-1915). Algum tempo depois, outras pinturas pertencentes a essa primeira série, juntamente com outras pinturas de tipos e costumes paulistas, retratos e a grande tela *Partida da Monção*, acabaram por integrar, por aquisição ou doação, as coleções do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de S. Paulo[4]. Ao longo dos anos, *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, fizeram, juntamente com a *Partida da Monção*, um percurso de ida e volta àquele museu, até terem sua morada definitiva na Pinacoteca do Estado[5], onde hoje podem ser observadas.

3 BONTEMPO, A., "Quadros Paulistas", *O Estado de S. Paulo*, 12 de junho de 1894, p.1.

4 O "Monumento do Ipiranga" passou à tutela da Secretaria do Interior do Estado de São Paulo pela lei de n.192, de 26 de agosto de 1893, passando a constituir o Museu Paulista. Cf. MOTTA JÚNIOR, Cesário. *Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 28 de março de 1894*. São Paulo: Tipografia a vapor de Vanorden & Comp., 1894., p CXX. CXX. Sobre as obras de Almeida Júnior ver LOURENÇO, Maria Cecília. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Sobre as obras de Almeida Júnior no acervo da Pinacoteca do Estado ver a listagem no banco de dados do site www.pinacoteca.org.br, a fonte de informações atualmente mais completa sobre as obras do artista naquela coleção. Sobre as obras de Almeida Júnior no Museu Paulista, ver MUSEU PAULISTA. O Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1984.

5 As duas telas em questão aqui foram transferidas para a Pinacoteca em 1905, juntamente com *Leitura* e *Partida da Monção*. *Caipira* e *Amolação* retornam ao MP em 1929 a pedido de Taunay (com a *Partida da Monção*) e são retransferidas para a Pinacoteca do Estado na gestão de Sérgio Buarque de Hollanda a frente do Museu Paulista, em 1947 (no Museu, permanece de Almeida apenas *A partida da Monção*). Ver ARAÚJO, Marcelo e CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo.* São Paulo: Artemeios, 2007 e MIYOSHI, Alexander Gaiotto. "Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX". Texto apresentado no *II Seminário do Museu D. João VI – Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX-XX), 24 a 27 de maio de 2011,* Museu D. João VI – EBA-UFRJ. Aguardando publicação.

Caipira picando fumo e *Amolação Interrompida* formaram o núcleo original[5] de uma desejada Galeria de Belas Artes[6], de São Paulo, reunida entre os anos 1888 e 1905 (data da transferência de algumas dessas obras para a Pinacoteca do Estado), localizada no Museu Paulista, juntamente com pinturas como: *Independência ou Morte*, de Pedro Américo (1843-1905), *Inundação da Várzea do Carmo* e a *Fundação de S. Vicente*, de Benedito Calixto (1853-1927), *Cozinha Caipira,* de Pedro Alexandrino, *Saudade de Nápoles* e a *Carta do Netinho*, de Berthe Worms (1868-1937), *Na Roça*, de Parlagreco (1856-1902), os retratos de *Pedro I*, do *Padre José de Anchieta*, do *Bandeirantes Domingo Jorge Velho*, de *Pedro Taques de Góis Aranha*, *Sargento Mor de Itu*, de *José Bonifácio*, de *Martim Francisco*, de *Frei Bartolomeu de Gusmão*, todos de Benedito Calixto, *Baía de Cabrália*, de Antônio Parreiras (1860-1937), além da *Partida da Monção*, do próprio Almeida Júnior, entre outras obras.

Por volta de 1894, o Museu Paulista preparava-se para abrir suas portas, em 1895, como a primeira instituição pública em São Paulo destinada a ser um Museu de História Natural, um lugar para se coletar, estudar e expor aspectos da geologia, da geografia, da biologia e da antropologia do Brasil e de São Paulo, ao mesmo tempo que da história do país e do estado. Todos esses domínios deveriam ser investigados e ensinados pelo Museu ao seu público, com a missão de contribuir para o processo de construção da história e da identidade nacionais. Cesário Motta Júnior explicou o projeto em seu relatório ao Governador de 1894:

> "Pela lei n.192 de 26 de Agosto, foi o próprio denominado 'Monumento do Ipiranga' passado a esta secretaria, destinando-se ao Museu do Estado, cuja reorganização foi autorizada pela lei n. 209 de 29 de agosto passado... Destinado ao ensino, principalmente da Flora da América do Sul e mais particularmente da de S. Paulo, prestará reais serviços à ciência, mormente se lhe for dado o necessário desenvolvimento: não só se poderá ter em exposição permanente todos os exemplares da nossa fauna, como poderemos estender aos da flora e da geologia do Estado. Nesse sentido se acha orientado o atual diretor. Igualmente dando a devida interpretação à lei, que mandou reservar salas para os bustos de nossos homens notáveis e para os quadros mais importantes dos nossos pintores, pretendemos formar ali uma galeria, onde se coloquem os melhores trabalhos de nossos artistas ou telas que possamos obter.
>
> Seria mesmo junto que o Congresso a quem compete fornecer os meios de se dar desenvolvimento às artes, consignasse anualmente uma pequena verba para esse fim: ninguém ignora que possuímos em S. Paulo verdadeiras vocações artísticas: os quadros de Almeida Júnior comprados pelo governo da monarquia e atualmente pelo da República o atestam eloquentemente.
>
> Outros artistas há dignos de animação oficial, já que ainda se não acha o gosto do nosso público preparado de modo a dispensá-la generosamente.[8].

Cesário Motta Júnior sustenta o papel educacional da coleção como um instrumento chave para a educação pública, uma das principais bandeiras de sua gestão frente à Secretaria do Interior:

6 Estamos considerando o núcleo original da Galeria as pinturas adquiridas, doadas ou encomendadas pelo Estado e pertencentes ao Museu Paulista entre 1888 e 1905, data da criação da Pinacoteca do Estado de S. Paulo. Ainda sob a gestão de Hermann von Ihering, outras obras continuaram a ser adquiridas para o Museu mesmo após a transferência de sua coleção de pinturas para a Pinacoteca do Estado, até 1915, quando o cientista se retira daquela instituição. A integridade e características dessa coleção ainda não foi devidamente estudada (Ana Maria de Alencar Alves apenas comenta a presença das obras. Ver o - capítulo "A História" In ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: Ciência, política e poder. O Museu Paulista, 1893-1922.* São Paulo: Hummanitas/FFLCH/USP, 2001), sendo melhor conhecida a atuação de Afonso de Taunay na recriação de uma galeria de obras de arte naquele museu, de 1917 a 1939 (Ver BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional.* São Paulo: Editora da Unesp/ Museu Paulista, 2005; MATTOS, Claudia Valladão de. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N. Sér. vol. 6/7, n. 7, pp.123-148, 2003). Paulo Garcez Marins fez um importante avanço nesse sentido com o estudo da encomenda do retrato do *Bandeirante Domingos Jorge Velho* a Benedito Calixto, cf. MARINS, Paulo Garcez. "Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 44, p. 77-104, 2007. Garcez Marins apresenta em sua análise, a meu ver, o enfoque sob o qual deve ser estudada essa coleção. Em minha tese de doutorado, a ser defendida em 2013, analiso uma lista mais completa dessas obras, baseando-me nas informações dos relatórios da Secretaria do Interior ao governo do Estado e na documentação do Museu Paulista e sua relação com as obras de Almeida Júnior, que apenas indico aqui. Marcelo Araújo e Marcia Camargos, Fábio Rodrigo de Moraes e Alex Miyoshi fornecem dados importantes para a compreensão dessa coleção e das transferências que sofreram (Ver ARAÚJO e CAMARGOS, Op. cit.; MORAES, Fábio Rodrigo de. "Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering". *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N. Sér. v.16, n. 1, p. 203-233, jan.- jun. 2008; MIYOSHI, Op. cit.). Miyoshi trabalhou mais detidamente a respeito da transferência de obras do Museu Paulista para a Pinacoteca e fornece uma lista das obras que formaram a primeira coleção daquela instituição, refletindo a respeito de suas características. Agradeço-lhe especialmente por compartilhar comigo vários dados inéditos de sua pesquisa de Pós-Doutorado realizada junto à ECA-USP, com auxílio da FAPESP.

7 A expressão "Galeria de Belas Artes" aparece textualmente no relatório da Secretaria do Interior, dirigida por Cesário Motta Júnior, em 1895. MOTTA JÚNIOR, *Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 31 de março de 1895*. Sõa Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1895, p.58.

8 MOTTA JÚNIOR, Cesário. Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 28 de março de 1894, p. CXX.

> "E Para educá-lo devemos dar o exemplo. Reunir telas que perpetuem feitos de nossos antepassados, seus hábitos e costumes: que retratem a nossa natureza, a beleza da zona em que habitamos, a sua riqueza em todos os reinos é, além de um documento para a história de nossa civilização, um meio de se dar educação estética à população, de se protegerem vocações notáveis, de se dar impulso a todas as esferas de atividade, cujo movimento harmonioso, segundo Lastarria, constitui o progresso de um povo."[9]

9 Idem, Ibidem, p. CXX-CXXI.

Caipira picando Fumo e *Amolação Interrompida* são versões em ponto grande para as pinturas de mesmo título realizadas em 1893 e 1894, ambas compradas pelo político e colecionador Sampaio Vianna[10]. Essas versões maiores, que diferem em tratamento pictórico e composição das pequenas, foram exibidas em 1894, no ateliê do artista, como já comentamos, juntamente com quatro paisagens (*Tanque em Indaiatuba*, *Cachoeira do Votorantim* e outras duas, de dimensões menores, não identificadas), um estudo de cabeça (*Caipira*) e três retratos (*Bernardino de Campos*, *Cesário Motta Júnior* e *Cerqueira César*)[11]. O governo adquire os dois caipiras em 1894, como atesta o Relatório de Cesário Motta Júnior para o ano de 1895[12].

10 RIBEIRO, Maria Izabel M. Reis Branco. *Museu Doméstico: São Paulo 1890-1920*. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP, 1992.

11 A. Bontempo, Op. cit., p.1.

12 MOTTA JÚNIOR, *Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 31 de março de 1895*, p. 58.

Caipira Picando Fumo representa o típico habitante do interior de São Paulo, o caipira, sentando em frente à sua casa, em um momento de pausa. Ele está rodeado de palha de milho, e de modo característico, ampara uma palha atrás de sua orelha esquerda, à espera de ser preenchida com o tabaco que ele corta com uma faca. A pintura captura de modo vívido um gesto muito particular que é imediatamente reconhecível como um hábito local, que se dá em um ambiente também específico, a roça.

Amolação Interrompida, por sua vez, mostra um caipira interrompido no meio de uma de suas atividades diárias. Ele está amolando o seu machado quando alguém (identificado com o espectador) passa e o saúda. Ele para e acena, sustentando sua mão no alto, logo acima da cabeça. O gesto sugere uma saudação, como "Olá!", mas também algo como "Espere!".

Em ambas as pinturas, Almeida Júnior dá uma enorme importância ao retrato de gestos e expressões, aos objetos que rodeiam a vida cotidiana desses homens, bem como à paisagem e suas habitações. Alguns detalhes dessa ambientação chamam atenção: em uma pintura, a casa, construída com as técnicas tradicionais dos caipiras; a grande faca de múltiplas utilidades. Na outra, a casa novamente; a cerca de madeira e o mastro de Santo Antônio no fundo; o chapéu de palha; a cabaça e a tábua de lavar roupa no primeiro plano. Em ambas as pinturas, as roupas rústicas e gastas dos caipiras; a pele marcada pelo sol e o trabalho; os pés descalços e, acima de tudo, a linguagem corporal típica: a maneira de sentar, bastante próxima do chão, quase como se acocorado, um modo bastante próximo dos hábitos indígenas de sentar; o modo de segurar a faca – uma faca usada para picar o fumo mas também para cortar a palha que o circunda; o gesto de acenar, com a mão sustentada frontalmente e logo acima da cabeça, com respeito impaciente.

A técnica pictórica, feita de pinceladas curtas de cores quentes e tons altos, assim como a composição piramidal fortemente estruturada das figuras, com diagonais bastante precisas, contribuem para concentrar a atenção em gestos e objetos. A luminosidade intensa captura a suspensão do tempo, mantendo juntas figuras e paisagens.

A aquisição dessas pinturas foi oportuna, pois o caipira, com seus hábitos tradicionais de trabalho e lazer, deveria ser representado no museu, que tinha entre as suas funções, como mencionado acima, produzir conhecimento sobre a paisagem natural e humana de São Paulo, em um projeto de civilização concebido e apoiado pelas elites locais e posto em prática por estudiosos e cientistas.

A função dessas pinturas no museu era a de representarem documentos históricos e etnográficos. Elas eram chamadas a testemunhar, como provas documentais, as práticas que estavam desaparecendo com a modernização do Estado. O secretario Cesário Motta Júnior, textualmente justifica a compra dessas obras, argumentando que o caipira, o camponês, era um tipo tradicional em vias de desaparecimento:

> "Aproveitando-me da autorização para formar a galeria de belas artes, adquiri dois quadros da lavra do exímio pintor Almeida Júnior e um pintado pelo modesto artista Pedro Alexandrino. Os dois primeiros retratam o Caipira, isto é, o nosso campônio, o homem da roça, tipo que irá desaparecendo, à proporção que a civilização for entrando por nossas cidades e campos. Fixá-lo em tela, era uma necessidade, pois que tempo virá em que o indagador inteligente, ao querer reproduzir o nosso passado e integralizá-lo, por assim dizer, aí encontrara o tipo legendário, conservado pela observação possante e talentosa de um patrício que nos honra."[13]

13 Idem, ibidem, p. 58-59. Sob a mesma identificação, de registro documental, justifica a compra da tela de Alexandrino:

"O outro quadro é um estudo de natureza morta, feito por um discípulo de Almeida Júnior, tem um que dos nossos costumes aquele quadro, e demais é obra de valor de um patrício nosso tão modesto e trabalhador. Comprando-o, enriquecemos a nossa galeria, e animamos um artista de mérito. Quanto ao valor da obra, basta dizer que foi premiada na Exposição das Belas Artes do Rio, onde poucos conseguem esse triunfo". (Idem, Ibidem, p.59).

O secretario inclusive faz um apelo ao Congresso do Estado, dizendo que ele não deveria economizar fundos para esse propósito:

> "O congresso não deve regatear verbas para tal fim. Os quadros feitos por pintores nossos conterrâneos, acham fácil saída no Rio; não temos desculpa deixando de adquirir ao menos os que se referem aos nossos costumes, à nossa raça, à nossa história"[14].

14 Idem, ibidem, p. 59.

Ao lado de outra aquisição feita por Cesário Motta Júnior como secretário do Interior, *Cozinha Caipira*, de Pedro Alexandrino, fica claro que havia um esforço de colocar em prática um projeto com grande significação: a história de São Paulo deveria ser investigada e contada também a partir do foco dado aos hábitos e tradições de um tipo bastante característico - o caipira - não só a partir dos grandes fatos da história ocorridos em seu território, como a proclamação da independência, ou seus grandes vultos, como o Padre Anchieta.

Cesário Motta Júnior não foi somente um "político amigo das artes", mas foi um dos primeiros intelectuais paulistas a dar atenção ao caipira. Em 1880, dirigiu e encenou uma peça intitulada *Caipirinha,* em que retratava as aventuras e desventuras dos caipiras, homens e mulheres, sobrevivendo às ameaças dos "oportunistas" citadinos, da Igreja e do Governo[15]. Ele também escreve uma tese sobre a importância de São Paulo na população do interior do Brasil, chamada *Porto Feliz e as monções para Cuiabá*[16], publicada no *Almanach Litterario de São Paulo*, em 1884. O texto sustenta que a grandeza do Brasil foi conquistada pelos esforços de assentamento populacional realizados pelos paulistas, que teriam tido nas monções o seu principal veículo.

15 Para uma análise da peça, ver ALMEIDA, 2011.

16 O termo determina o período do ano (entre março e abril) quando era favorável navegar de Portugal para o Leste. Ele era também o período preferido para realizar a viagem para Cuiabá.

Para Motta Junior, os paulistas teriam sido o primeiro grupo social no Brasil a se interessar em explorar e povoar o interior, espalhando a "civilização" pelo território "brasileiro", vencendo seu caráter selvagem, conectando as regiões do território, e estabelecendo suas fronteiras. Os protagonistas desse grande épico não tinham sido necessariamente nobres ou figuras de destaque, mas o "povo" simples de São Paulo, descendentes dos primeiros bandeirantes e dos índios, e ancestrais dos caipiras do presente.

Ao mesmo tempo em que esse novo discurso historiográfico emerge, a figura do caipira se destaca como um elemento chave na constituição da história e da identidade de São Paulo. Seu modo de vida e suas tradições são parte daquilo que constitui o núcleo dessas duas narrativas. Como retratos realistas dessas duas figuras, feitos à moda de uma investigação de um tipo etnográfico particular, a pintura de Almeida Júnior participa na construção desse discurso, uma operação de ressignificação semântica e narrativa que reconta a história do Brasil a partir de uma perspectiva paulista, e valoriza novos protagonistas históricos bem como uma ideia de "povo", em geral, representada pelo caipira. Seus trabalhos também colaboram para desenhar novas maneiras de explorar imagens visuais como imagens históricas, pois o realismo em pintura, neste caso, é uma alternativa para revigorar a Pintura de História, de modo a ir ao encontro de novas perspectivas exploradas pela narrativa histórica.

Mas o significado da operação museológica de trazer a representação do caipira para dentro do Museu, por meio da aquisição dessas obras, não pode ser entendido como um esforço de colaborar para a preservação no presente, desses tipos, de seus hábitos e práticas. Ao contrário, os mesmos intelectuais que realizam essa operação de musealização são os primeiros a defender a extinção desse modo de vida na cultura regional e nacional, para que se construa um país "civilizado".

O caipira deve ir para a escola, mudar de roupas e colocar sapatos. Ele deve mudar o seu modo de falar. Sua casa deve ser substituída por uma nova, feita de tijolos, o riacho onde ele amola seu machado deve ser canalizado. Seus pântanos devem ser drenados, suas cachoeiras e rios transformados em represas para facilitar a navegação. Seu cavalo ou burro substituído pela locomotiva.

Com Cesário Motta Júnior, o Estado de São Paulo organiza um sistema público de educação básica, com uma série de escolas do nível primário ao secundário. O Estado também cria escolas superiores (Politécnica, Medicina)[17]e pretende criar uma universidade[18]. Rasga ao longo do território do Estado as ferrovias destinadas a levar o progresso para o interior[19]. Faz um grande esforço para povoar e explorar o território do Estado, com a criação da Comissão Geográfica e Geológica de S. Paulo em 1886 (atuante até as primeiras décadas do século XX), cujas principais missões seriam mapear a geografia, estudar as possibilidades de exploração das terras e rios de São Paulo, com a intenção de expandir a agricultura e criar hidrovias[2]0. O conhecimento da geografia e da história do Estado é estimulado, com a fundação em 1894 de um instituto próprio, o Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, que tem Cesário Motta Júnior como seu primeiro diretor e o pintor Almeida Júnior como um de seus membros fundadores[21]. A Comissão e o Instituto foram de vital

17 Cf. os relatórios de Cesário Motta Júnior de 1893, 1894 e 1895, em que a criação e a organização dessas instituições são discutidas.

18 MOTTA JÚNIOR, Cesário. *Relatório apresentado ao Senhor Doutor Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, Secretário dos Negócios do Interior, a 7 de abril de 1893.* São Paulo: Tipografia a vapor de Vanorden & Comp., 1893.

19 Sobre a história das ferrovias no Estado, ver, por exemplo, PINTO, Adolpho Augusto. *História da Viação Pública em São Paulo*. São Paulo: Typ. E Pap. De Vanorden & Cia, 1903, e MORSE, Richard. *De Comunidade à Metrópole: Biografia da Cidade de São Paulo.* São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

20 Sobre a CGG ver FIGUERÔA, Silvia F. de M. *Modernos bandeirantes: a CGGSP e a exploração científica do território paulista (1886-1931).* Dissertação de Mestrado, História, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1987.

21 Sobre o IHGSP ver FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopeia Bandeirante: Letrados, Instituições, Invenção Histórica (1870-1940).* São Paulo: Editora da Unesp, 2001. Para os sócios fundadores do IHGSP, ver o n. 1 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Typ. Do Municipio, 1895.

importância para a ampliação do acervo do Museu Paulista e trabalharam em consonância com aquela instituição. O progresso também deveria chegar às cidades, e as epidemias de cólera, febre amarela e difteria de final do século impelem a projetos de modernização e educação para a saúde, informados pelas ideias higienistas daquele tempo.[22] Na virada do século, será a ocasião dos primeiros projetos de retificação e canalização dos rios que banham a cidade de São Paulo, bem como do aterramento de suas várzeas.[23]

Esses são apenas alguns exemplos da ânsia de modernização que tomou conta de São Paulo, Estado e cidade, em fins do século XIX, e não há lugar aqui para explorar todos os seus aspectos. O que deve ser sublinhado, entretanto, é o que subjaz à operação de trazer o caipira para dentro do Museu. Sua presença era considerada passado. Um passado que deveria ser lembrado, mas uma realidade – um presente – que deveria ser superado. Sua existência era percebida como uma ameaça ao progresso. Ele pertencia somente às paredes do Museu, na memória e identidade por ele construídas.

22 Sobre essas epidemias e as medidas tomadas para contê-las, ver os relatórios da Secretaria do Interior para os anos de 1895 e 1896, que documentam extensamente essas ações e dão medida de como esses episódios foram encarados pelas autoridades do Estado.

23 Sobre a história do uso dos rios em São Paulo, ver SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Cidade das águas: usos de rios, córregos e chafarizes na cidade de São Paulo (1822-1901)*. São Paulo: Editora do Senac, 2007.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A Caipirinha. (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr.* Dissertação de Mestrado em História. FFLCH-USP, 2011.

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: Ciência, política e poder. O Museu Paulista, 1893-1922.* São Paulo: Hummanitas/FFLCH/USP, 2001.

ARAÚJO, Marcelo e CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo.* São Paulo: Artemeios, 2007.

BONTEMPO, A., "Quadros Paulistas", *O Estado de S. Paulo*, 12 de junho de 1894, p.1.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional.* São Paulo: Editora da Unesp/ Museu Paulista, 2005.

FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopeia Bandeirante: Letrados, Instituições, Invenção Histórica (1870-1940).* São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

FIGUERÔA, Silvia F. de M. *Modernos bandeirantes: a CGGSP e a exploração científica do território paulista (1886-1931).* Dissertação de Mestrado, História, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1987.

LOURENÇO, Maria Cecília. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MARINS, Paulo Garcez. "Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 44, p. 77-104, 2007.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. "Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX". Texto apresentado no *II Seminário do Museu D. João VI – Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX-XX), 24 a 27 de maio de 2011, Museu D. João VI – EBA-UFRJ*. Aguardando publicação.

MORAES, Fábio Rodrigo de. "Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering". *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N. Sér. v.16, n. 1, p. 203-233, jan.- jun. 2008.

MOTTA JÚNIOR, "Porto Feliz e as 'monções' para Cuiabá" in: *Almanach Litterario de São Paulo para o Anno de 1884, publicado por José Maria Lisboa*. São Paulo: Tipografia da Província de São Paulo, 1884.

MOTTA JÚNIOR, Cesário. *Relatório apresentado ao Senhor Doutor Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, Secretário dos Negócios do Interior, a 7 de abril de 1893.* São Paulo: Tipografia a vapor de Vanorden & Comp., 1893.

MOTTA JÚNIOR, Cesário. *Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 28 de março de 1894*. São Paulo: Tipografia a vapor de Vanorden & Comp., 1894.

MOTTA JÚNIOR, *Relatório apresentado ao Sr. Dr. Presidente do Estado pelo Dr. Cesário Motta Júnior, secretário d'Estado dos Negócios do Interior, em 31 de março de 1895*. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1895.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N. Sér. vol. 6/7, n. 7, pp.123-148, 2003.

MORSE, Richard. *De Comunidade à Metrópole: Biografia da Cidade de São Paulo.* São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

MUSEU PAULISTA. O Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1984.

PINTO, Adolpho Augusto. *História da Viação Pública em São Paulo*. São Paulo: Typ. E Pap. De Vanorden & Cia, 1903.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. São Paulo: Typ. Do Municipio, 1895.

PUJOL, Alfredo. *Relatório apresentado ao Exm. Sr. Dr. Presidente do Estado, em 30 de março de 1896, pelo Secretário de Estado dos Negócios do Interior e Instrução Pública, Alfredo Pujol.* São Paulo: Typ. Do Diário Oficial, 1896.

RIBEIRO, Maria Izabel M. Reis Branco. *Museu Doméstico: São Paulo 1890-1920*. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP, 1992.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Cidade das águas: usos de rios, córregos e chafarizes na cidade de São Paulo (1822-1901).* São Paulo: Editora do Senac, 2007.

Miguel Rio Branco e o livro *Nakta* – Aproximações do objeto fotográfico e as tensões da imagem.

Mariano Klautau Filho[2]

Resumo

Análise inicial do trabalho do fotógrafo Miguel Rio Branco a partir do livro *Nakta* publicado em 1996. Pretendo observar como - nesse processo - a fotografia desempenha um papel instigante na reestruturação do objeto percebido enquanto fenômeno em um mundo compreendido pela imagem. As imagens, em seu encadeamento, serão analisadas sempre em relação umas com as outras. Numa aparente abordagem documental, o artista não se detém apenas no objeto, mas extrai dele sua possibilidade de expressão e construção narrativa. Proponho investigar a instabilidade do signo fotográfico no universo do artista e observar suas rupturas com a prática documental em seu percurso, hoje movido por um diálogo aberto com a imagem e a arte no qual o suporte do livro sinaliza a condensação de sua poética.

Palavras-chave

fotografia contemporânea brasileira, Miguel Rio Branco, narrativa, signo, livro *Nakta*.

Miguel Rio Branco (1947-) é reconhecido na arte contemporânea brasileira por uma fotografia densa e obscura; marcada pela cor e extraída de uma paisagem humana circunscrita, em parte, na marginalidade social. Desde os anos 1960, ele vem traçando um percurso no qual pintura, cinema e fotografia estão em diálogo e em diversos suportes. Do bidimensional às instalações, passando pelo cinema e vídeo, o artista possui uma obra extensa e difícil de ser abarcada de uma só vez.

Essa pesquisa pretende apontar inicialmente na obra de Rio Branco uma característica fundamental que funciona como norteadora de seu processo criativo: o entrecruzamento da abordagem documental do objeto captado com a construção de teor subjetivo na elaboração de sequências fotográficas que desfazem as pretensões de veracidade da representação de cunho documental. O resultado alcança uma expressão poética de grande voltagem; se realiza em narrativas que fragmentam a realidade, ficcionalizam o mundo e indiciam uma experiência vivida. Rio Branco fotografa as pessoas, os lugares e os objetos do mundo de modo direto e enigmático: a academia de boxe, matadouros, bares de periferia, quartos de prostitutas, ruínas, objetos abandonados e deteriorados, matérias em decomposição, peles, cicatrizes, corpos, animais. Seu mundo visual é tecido por elementos aparentemente soltos no espaço e no tempo e que, no entanto, quando processados em uma narrativa estranha nos aproxima de uma realidade que reconhecemos, mas que nos assusta.

As instalações muitas vezes são constituídas por imagens em grande formato e objetos combinados às projeções em vídeo e à utilização de som, em

1 Mariano Klautau Filho é fotógrafo e pesquisador em arte. Mestre em Semiótica pela PUC/SP e doutorando em Artes Visuais na ECA/USP. Professor da Universidade da Amazônia e curador independente. Possui obras nos acervos do MAM e MASP em São Paulo. Exposições: Finisterra – Fauna Galeria – SP e Fotoclub - Montevideo, I Bienal del Fin Del Mundo - Ushuaia – Argentina, Desindentidad – IVAM -Valência – Espanha entre outras.

uma profusão de imagens de diversas naturezas que se fundem num efeito mais vertiginoso com a fotografia. A mesma experiência pode ser sentida – de modo menos ruidoso mas igualmente inusitado – nas exposições de formato bidimensional cuja montagem segue o padrão convencional do suporte fotográfico. Mesmo no conceito linear de montagem e uso de moldura observa-se uma sintaxe distinta que denota uma importância crucial no seu trabalho: a força poética da série resulta tanto da condição individual de cada imagem – apoiada na banalidade do objeto captado – como do efeito de conjunto. Seus dípticos, trípticos e polípticos sinalizam o jogo entre o aspecto objetivo e plástico da fotografia.

O livro tornou-se suporte importante no processo de Miguel Rio Branco cuja concepção marca uma diferença na produção brasileira porque é realizado sob o domínio exclusivo da estética do artista. Com isso experimenta com singularidade os deslocamentos de sentido que uma fotografia pode assumir em associação a outras imagens. No suporte do livro o encadeamento narrativo é concebido como desmontagem do aspecto temporal e indicial do objeto. Rio Branco documenta os objetos, os fragmenta promovendo uma desordem simbólica quando os destituem de seus significados factuais. Entretanto é importante perceber que essa destituição não se dá por completo. O retorno do objeto como imagem não descarta sua referencialidade; surge como parte de uma reordenação poética. O objeto é devolvido ao espectador com uma dimensão enigmática de um referente sem história mas que indicia em seu devir um drama adensado por sua potência simbólica. Por que a imagem do cão sujo e quase sem pêlos, deitado na calçada nos causa um impacto direto? (figura 01) E por que esse impacto objetivo se faz de nuances? Há uma experiência compartilhada na reordenação poética do artista. Não há como fazer uma separação entre produção e percepção; entre artista e espectador. Rio Branco põe em jogo um tipo de narrativa visual que não pode ser descolada dos problemas da percepção e de uma fenomenologia do fotográfico, assuntos a serem aprofundados posteriormente na reflexão sobre a duração do tempo, a distensão do instantâneo e a amplitude do caráter indicial do signo fotográfico.

Figura 01
Pelourinho-Maciel, 1979.(Original em cor).

Nakta, lançado em 1996 é composto por 45 imagens e pelo poema "Noite Fechada" do francês Louis Calaferte. Trata-se de um livro marcado em grande parte por imagens realizadas no interior brasileiro e especialmente na Bahia, incluindo o trabalho na zona de prostituição do Maciel[2] no Bairro do Pelourinho em Salvador. *Nakta* é importante porque começa a adensar uma espécie de confronto entre a abordagem direta da cena e o seu uso narrativo posterior numa perspectiva mais abstrata. Na edição as imagens se apresentam sempre do mesmo tamanho na página à direita e com o espaço vazio na página à esquerda. Tudo segue um modo linear de apresentação, porém é na força pictórica da imagem única e no encadeamento entre elas que se constrói o discurso que vai além do referente sem abandoná-lo por completo.

A imagem do peixe no aquário quando associada à da dançarina no palco de espelhos[3] não busca apenas uma relação formal, embora ela esteja ali com sua força. Essa justaposição alcança um sentido de leveza na mesma medida que assume sua dimensão erótica. Há como que um intercâmbio de qualidades entre o peixe e a dançarina; entre seus ambientes. Dominados pelo vermelho, tanto o palco de espelhos onde a mulher transita como o aquário que aprisiona e protege o peixe são de uma sedução envolvente. Nesse jogo de lugares e seres o que se constrói na narrativa de Rio Branco é o exercício de ambiguidades entre objeto e imagem, no qual a fotografia em sua lida com a realidade produz um sentido singular entre forma e significado:

"Existe la tendencia en mi trabajo de querer transformar el referente en algo que no sea él mismo; a que, de alguna forma, dé ideas que van más allá del referente, una imagen que te conduzca a otros momentos. Una foto de una sala de boxeo con los espejos y los cuerpos medio agitados transmite una idea que no representa totalmente el referente y, en cierta forma, es un intento de cambiarlo, de llevar a que la persona perciba otra visión. Ya no es una simple imagen del boxeo. Allí están los fantasmas, además de los cuerpos".[4]

A relação construída entre a turbina de um avião em pleno voo e o abraço que revela profundas cicatrizes nas costas (figura 02)[5] é da natureza do cinema. Pode ser vista como uma cena de romance, partida e dor. A cicatriz, muito presente no conjunto da obra do artista, é índice de mundo vivido,

2 Muitas imagens produzidas no Maciel estão no livro "Nakta" como continuidade de um trabalho iniciado em "Dulce Sudor Amargo", livro anterior exclusivamente constituído de imagens da Bahia.

3 Imagens 12 e 13 do livro *Nakta.* Nenhuma das imagens possui legenda nas páginas do livro. Essa informação vale para as próximas identificações de numeração das imagens no livro.

4 SIZA , Tereza. *Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza*. Colección "Conversaciones con fotógrafos". La Fábrica y Fundación Telefónica. Madrid, 2002. p.60.

5 Imagens 18 e 19 do livro *Nakta.*

Figura 02: *Cicatriz nº 1, Pelourinho*, 1979. (Original em cor)

perspectiva que traz um valor fundamental ao seu conceito artístico. Para o artista, a subjetividade na fotografia não é o descarte do real em função do domínio completo na construção de imagens. Essa visão resvala em um tipo de fotografia que ao negar o que ele chama de "imprevisto-vida" resulta em "fotos frias, ilustrações de um imaginário de sonhos":

> "Existe um equívoco em relação ao que é uma visão subjetiva...A fotografia subjetiva, como eu a vejo, revela-se mais sutil. O controle do fotógrafo existe até certo ponto, assim como a direção do que ele pretende mostrar. Partem-se de dados bem determinados, mas o momento vivido constrói o trabalho definitivo". [6]

6 CANONGIA, Lígia. *Bons tiros na hora certa*. Entrevista à Lígia Canongia in Revista Modulo. Abril/Maio: São Paulo, 1981. P.58.

Rio Branco aponta para a lida com o mundo concreto e real, portanto mundo vivido e sua elaboração como imagem que "copia" essa "realidade". Há uma operação sofisticada no câmbio entre imagem, referente e sentido, e um método objetivo de manusear as imagens como palavras na construção de frases. O modo de seleção de imagens e a intenção de reconfigurá-las estão sempre no limite entre seus significados convencionais e um sentido novo estimulado pela contaminação das outras imagens, ato esse que está mais próximo à prática de um diretor de cinema ou de um poeta.

Para Rudolf Arnheim (1904-2007) as concepções estéticas sempre lidaram com a relação intuição/intelecto como um par em constante crise em que o intelecto é o dominante no processo de conhecimento do mundo concreto e a questão mais intuitiva sempre colocada em um plano inferior ao do raciocínio. Para ele, a intuição é parte indispensável na relação que temos com as imagens do mundo em sua apreensão objetiva, pois a articulação de uma imagem perceptiva acontece subitamente em uma zona abaixo da consciência: "É mais que tempo de livrar a intuição de sua misteriosa aura de inspiração ´poética´... só a percepção sensorial pode gerar o conhecimento...".[7]

7 ARNHEIM, Rudolph. *Intuição e Intelecto*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P. 16.

Sobre a natureza da fotografia, Arnheim considera a forma indispensável e que sua importância está na conexão com a consciência: "Longe de enfraquecer as mensagens visuais, a forma é o único meio de torná-las acessíveis à mente".[8] No ato de fotografar e estar no meio do mundo físico, o fotógrafo é capaz de re-configurar esse mundo em imagens sem abandonar sua condição de existir neste mundo: "O fotógrafo supera a alienação fisicamente sem ter de abandonar o distanciamento mental. A auto-ilusão surge facilmente no crepúsculo de tais condições ambíguas".[9] As sequências de Rio Branco propõem uma relação ambígua entre imagem e referente, entre espectador e imagem em que a subjetividade está ligada a um projeto de deslocamento e reordenação dos objetos (em imagem) do mundo cujos lugares estão em constante mutação.

8 Idem. p.111

9 Idem

O problema da percepção é atualizado na experiência do livro. Trata-se de uma subversão no sistema de representação da estética documental. É por essa reutilização ou subversão da fotografia documental que Rio Branco aproxima seu livro fotográfico do conceito de livro de artista. Em *Nakta*, o ato de refazer esse sistema tem uma motivação de natureza pulsional tal é carga de sensualismo observada na cadência das imagens, ato que podemos considerar calcado no que Arnheim chama de exploração intuitiva (abaixo do limite racional) que exercita e define nossa forma de raciocínio. O jogo pulsional de

ordem exploratória é proposto ao espectador já no início do livro onde a imagem de um torso masculino é inserida junto com o título do poema, "Noite Fechada" e cujos primeiros versos ocupam a página seguinte:

Noite
Fino grau da penetração
Osso pensante
Alvo dos mortos

Imóvel
Habito minha noite

Hímen do lagarto [10]

10 RIO BRANCO, Miguel. *Nakta*/Miguel Rio Branco; poesias de Louis Calaferte. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. *(primeira página do poema.)*

O Poema funciona no livro como um contraponto verbal às imagens, como um desafio ao caráter descritivo e ao mesmo tempo abstrato da fotografia de Rio Branco. O poema não se mistura às imagens, tentando explicá-las ao longo do livro. Cada linguagem tem seu espaço reservado no suporte do livro e a intensidade de troca e diálogo entre elas só pode ser exercida pelo leitor. A possibilidade de compreensão entre narrativa fotográfica e poema se dará na experiência de caráter mais sensorial, primeiro, abstrato. Esses elementos se adensam em uma forte plasticidade marcada por cores saturadas, baixa luminosidade e por um colorido sombrio que muitas vezes não dá a ver objetivamente. No entanto é necessário compreender que o aspecto formal resulta de uma concretude na abordagem do objeto e que essa experiência - que junta o concreto e o delirante - tem origem em duas chaves que estão na formação do artista: a pintura, início de todo seu trabalho artístico; e a primeira fase fotográfica em que adota um procedimento nitidamente documental que culmina quando, já morando na Bahia, passa a dedicar-se em 1979 exclusivamente ao ambiente da prostituição do Maciel no Pelourinho:

> "Durante seis meses, frecuenté Maciel, en el Pelourinho. Era retratista, hacía fotos de mujeres, niños y algunos hombres. Pero el trabajo realmente consistía en cicatrices, desnudos, ruinas y la fuerza que latía debajo de éstas. El tema me absorbió y fue motivo de una separación conyugal"[11]

11 SIZA , Tereza. *Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza*. Colección "Conversaciones con fotógrafos". La Fábrica y Fundación Telefónica. Madrid, 2002. P. 16/17.

Como habitante do Maciel, Rio Branco embarca numa experiência de imersão na vida do lugar, e com a adesão à cor em seu trabalho empreende um compromisso mais vertical no assunto captado e começa a mudar a lógica documental do tema e da ilustração. A partir desse momento, o artista assume um tipo de fotografia mais visceral; engendrada por um contato sensual com o mundo e movida por uma pulsão que o torna um artista peculiar para a reflexão sobre a fenomenologia do fotográfico. A vida e a fotografia exercidas no Maciel e em Salvador nortearam o primeiro livro, *Dulce Sudor Amargo* em 1985; e marcaram conceitualmente *Nakta* de 1994 cujo salto poético dado pela junção entre documento, cor e narrativa foi possível não só pela experiência pictórica anterior, mas também por sua prática – também nos anos 70 - no cinema como câmera, diretor e fotógrafo still. Essas atividades cruzadas mudaram sua percepção. É da ambiguidade do mundo que Rio

Branco constrói uma escritura das formas e sensações como a evocada pela imagem do homem que nos olha de modo tão penetrante e enigmático[12]. Vemos uma cara de bicho e ao mesmo tempo uma face humana real em sua expressão frágil e sombria. Sutilmente pintadas à mão, as poucas zonas de luz – a fronte do homem e o tom amarelo da camisa - realçam o escurecimento quase total do quadro. Sob a luz delicada, as linhas franzidas da testa são pesadas, mas o olhar parece solitário. A ambiguidade gestada na imagem única se desdobra no diálogo com a da página anterior – a do cachorro deitado na calçada (figura 01)[13]. Associada ao olhar do homem enfatiza a condição de bicho dos seres ali registrados. Homem e bicho na mesma linha de tensão. A dimensão icônica e o aspecto indicial são intercambiáveis no drama narrativo. O cachorro fotografado do ponto de vista aéreo e frontal constitui-se em uma imagem direta, objetiva em sua apreensão documental. Vemos o pêlo escasso, sujo do cão doente que resiste em seu repouso forçado. Articulada ao olhar do homem antes mencionado, a imagem do bicho é parte de uma escrita feita de nuances. Homem e bicho são vistos aqui por Rio Branco convivendo no mesmo espaço, habitando o mesmo lugar, existindo com a mesma intensidade em sua maravilha e abandono. Há desamparo e força nesse diálogo; um sentido de exclusão e força da sobrevivência. E se voltarmos uma página atrás, nos confrontamos com o domínio total do homem sobre o bicho. O acúmulo de cabeças cortadas do que parecem ser ovelhas[14] possui uma informação concreta sobre o sistema de produção de alimentos, mas escapa – no diálogo com as outras imagens – para a dimensão artística não só no aspecto cromático dominado pelo tom de sangue mas também pela relação que Rio Branco apresenta entre vida e morte, dor e sofrimento, força e resistência.

12 Imagem 29 do livro *Nakta.*

13 Imagem 28 do livro *Nakta.*

14 Imagem 27 do livro *Nakta.*

André Rouillé chamará de *acontecimentos incorporais* os elementos que atuam entre o objeto e a representação. Em reação à ideia de que a imagem fotográfica não se resolve no índice; não se esgota em seu sentido maior na coisa fotografada, ele considera que na captação e construção de uma imagem do mundo real, há uma série de possibilidades a que ele chama de "infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens". Para ele a presença física do objeto é obviamente necessária na constituição da imagem fotográfica, porém "isso não permite, em absoluto, dissolver a imagem na coisa, nem limitá-la à função passiva de ser a impressão de um referente ativo (que adere)" como defendeu Barthes".[15]

15 ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009. P.136.

Há nessas considerações a passagem da fotografia-documento para a fotografia-expressão: "a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais"[16]. Nessa perspectiva é considerada a ruptura do paradigma moderno da fotografia documental já que a *fotografia-expressão* - categoria pensada por Rouillé – "exprime o acontecimento, mas não o representa".

16 Idem. p.137.

Pensamos a poética de Miguel Rio Branco próxima a essa atitude expressiva descolada do domínio do referente. Trata-se de um artista que imprime ao objeto uma nova condição. No entanto a prática narrativa proposta por Rio Branco não descarta a potência indicial do objeto fotografado; e parece reter poeticamente em parte o drama simbólico presente no objeto factual no cotidiano da vida. Portanto voltamos sim ao "referente ativo que adere" de Roland Barthes a que Rouillé se opôs. A discussão em torno do referente

na fotografia e da dimensão indicial do signo pode ser retomada não por uma atitude dualista que parte da crítica acaba por aplicar quando separa documento e expressão. Miguel Rio Branco subverte o documento, mas não rompe com ele; o traz para sua experiência com o mundo mas não o isola do mundo na idealização puramente formal; devolve ao público o documento do mundo em imagem estranha, pois configurada em fragmento narrativo. Nesse sentido estaremos mais próximos da distensão do tempo de cada objeto captado. O encadeamento de imagens construído pelo fotógrafo nos conduz à experiência de duração do tempo pensada por Bergson, às práticas de montagem estética do cinema ou à contribuição da escrita literária. A poética de Rio Branco tem na experimentação com o livro um material que se configura como objeto artístico quando possibilita a fruição do fotográfico na convergência de linguagens distintas.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolph. *Intuição e Intelecto*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANONGIA, Lígia. *Bons tiros na hora certa*. Entrevista à Lígia Canongia in Revista Modulo. Abril/Maio: São Paulo, 1981.

RIO BRANCO, Miguel. *Nakta*/Miguel Rio Branco; poesias de Louis Calaferte. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SIZA , Tereza. *Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza*. Colección "Conversaciones con fotógrafos". La Fábrica y Fundación Telefónica. Madrid, 2002.

Boletim_

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE II

Anais do VII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: o permanente, o volátil

O uso da fotografia na criação e no estudo da obra de Visconti

Mirian N. Seraphim[1]

Resumo

Visconti fez uso constante da fotografia, tanto para realizar como para registrar a sua obra, e também para guardar imagens de sua vida em família, o que nos auxilia a refazer sua trajetória. Seu processo de criação, seu hábito de retocar as pinturas, mesmo vários anos depois de concluídas, e a ação do tempo sobre elas podem ser acompanhados comparando-se fotos de diversas épocas a obras na atualidade. Além disso, para auxiliar na difícil e perigosa tarefa de autenticar pinturas atribuídas ao mestre, que surgem no mercado de arte ou em coleções particulares, a fotografia, dos arquivos da família ou publicada em periódicos antigos, tem sido de grande valia.

Palavras-chave

Eliseu Visconti; pintura brasileira; fotografia; autenticação.

Em uma entrevista de 1926, concedida a Angyone Costa (1978-1954), Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) declarou: "Sou 'presentista'. A arte não pode parar".[2] Certamente era um homem do seu tempo, e como tal, estava sempre atento a novos processos relacionados à arte, selecionando aqueles que lhe tocavam a sensibilidade, que se harmonizavam ao seu temperamento, cujas técnicas e efeitos podiam auxiliar na expressão da sua forma de sentir o mundo. Dentre eles, certamente estava a fotografia, rejeitada e combatida por vários artistas, a princípio, para Visconti foi sempre uma aliada.

Visconti realizou os retratos de dois dos ex-presidentes da Associação Comercial de Santos/SP – Ernesto Cândido Gomes (o 6°, com mandato de 1893 a 1898) e Joaquim Miguel Martins de Siqueira (o 9°, com mandato de 1903 a 1906) – para figurar na sua nova sede, inaugurada em 1924. Com 20 metros de comprimento e localizado no segundo andar do edifício, o salão das sessões da associação apresenta em sua parede lateral, oposta às janelas, a galeria de todos os seus ex-presidentes, e para retratar os primeiros, além de Visconti foram chamados também diversos outros pintores, entre eles Henrique Bernardelli (1858-1936), Eugenio Latour (1874-1942), Carlos Oswald (1882-1971) e Guiomar Fagundes (1896-1975). Nos quadros de Latour a data 1924 é bastante legível, podendo-se concluir, com certa margem de segurança, que os retratos dos primeiros presidentes foram encomendados para a cerimônia de inauguração da nova sede, pelos menos até

1 Doutora em História da Arte pela Unicamp/SP. Docente no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), Campus Cuiabá. Pesquisadora do Projeto Eliseu Visconti. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).

2 COSTA. Angyone. "Na intimidade dos nossos artistas". O Jornal, Rio de Janeiro, 11 jul. 1926, p. 15.

o 13º, pois estes ocupam a fila superior da parede e têm molduras douradas em três modelos que se repetem. Porém, dentre todos os pintores, somente Visconti teve o cuidado de inscrever sobre seus retratos, abaixo da sua assinatura: "D'Aprés – Photographia".

Começando em Paris

Esse registro é um depoimento material, deixado pelo próprio pintor, do uso que ele fazia da fotografia, para a criação de algumas de suas obras. Porém, vários outros indícios apontam na mesma direção. Desde o período de aperfeiçoamento na Europa (1893-1900), algumas de suas pinturas sugerem esse uso, como no caso de *As duas irmãs* ou *No verão* (1894), por seu ângulo incomum e escorço acentuado. Nota-se, por alguns estudos desenhados, que a ideia preliminar era outra – mais convencional na perspectiva, embora mais ousada na cena – porém, ainda não foi possível encontrar uma foto que comprovasse seu uso.

Desde este período em Paris, Visconti criou o hábito de registrar suas principais composições em fotografias, que hoje fazem parte do acervo documental da sua família, muitas delas com o pintor posando ao lado da obra. Na sua maioria, são pinturas que figuraram nos salões de Paris, e de uma delas, a única imagem conhecida é a de sua foto de época, uma vez que seu paradeiro é ignorado: *A leitura*, que foi identificada pelo seu tema e pelo número "1822", na plaqueta afixada sobre a moldura, que corresponde ao de seu registro no catálogo do *Salon de la Sociètè des Artistes Français*, em 1894.

Por outro lado, as inscrições colocadas nos versos dessas fotos possibilitaram cruzar informações ou servem de pistas para novos dados. A identificação de uma obra hoje conhecida com título diferente daquele registrado no catálogo do mesmo *Salon*, em 1896, foi o caso da pintura *Nu deitado*, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), exposta em Paris, como *Femmme nue: étude*. Além disso, essa foto antiga nos possibilita observar as modificações que foram feitas no quadro, também exibido na 5ª Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), no Rio de Janeiro, em 1898, e na individual de Visconti, em 1901, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Um véu foi acrescido sobre as pernas da jovem, e suavizada a área mais clara, do tecido sob seus pés.

É conhecido que Visconti costumava sempre retocar suas obras, mesmo muito tempo depois de criadas, o que foi registrado em *O Jornal*, de 8 de novembro de 1942, na legenda de uma foto em que ele assim estava procedendo:

> Um dos mais recentes retratos de Eliseu Visconti, no seu "atelier", à Avenida Mem de Sá, quando retocava uma das suas mais antigas telas, "Trecho de S. Cristóvão", que fez ainda quando aluno da Academia Imperial.

Portanto, é difícil precisar as razões e a ocasião que motivaram tais alterações. Porém, o acréscimo de um véu também pode ser constatado em outra pintura da mesma época. É aquela hoje conhecida como *Nu feminino com véu*, mas que permaneceu vários anos destituída do adorno. Visconti havia construído um edifício em 1908, na Av. Mem de Sá, próximo aos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, e fez questão de registrar em fotografias o prédio

pronto, posando na sacada do segundo andar onde ficava seu atelier. O nu em questão pode ser visto, em sua configuração inicial, no alto da parede do atelier, na foto que registra seu interior, dedicada à sua esposa – "A Louise, Elysée. Rio, 25-8-908" – que ainda se encontrava em Paris. Mas também podemos ver parte deste mesmo nu, naquela foto do atelier de Paris de 1894, portanto, a pintura permaneceu sem o véu pelo menos por catorze anos.

No caso do *Nu deitado* (1896), ele pode ser visto desde 1922, com suas coxas parcialmente veladas, numa reprodução de revista,[3] quando já pertencia à pinacoteca da ENBA. No entanto, sabemos que o véu colocado sobre as pernas de outro nu feminino de Visconti, estava lá desde sua concepção. Trata-se do mais famoso de todos, *Gioventù* (1898), e podemos ter certeza disso por outra foto de época, desta vez, não dos arquivos do pintor, mas publicada no próprio catálogo do *Salon de la Sociètè Nationale des Beaux-Arts*, de Paris, em 1899.

3 "As nossas trichromias". Illustração Brasileira. Rio de Janeiro, out. 1922.

Ainda de seu período de aperfeiçoamento na Europa, Visconti posou ao lado da composição que enviou para a ENBA, como obrigação de pensionista do Estado Brasileiro: uma obra inspirada em Dante Alighieri, *Saída da vida pecaminosa* (1896). Na comparação com uma imagem atual da mesma obra é possível observar que, originalmente, ela apresentava fortes contrastes de luz e sombra, que hoje se encontram praticamente apagados. Podem ser vistos, na foto de época, na parte superior da pintura, os arabescos desenhados pelo ambiente fumegante dos infernos dantescos, que hoje desapareceram totalmente do lado direito da pintura, restando apenas uma lembrança de seus traços à esquerda. Aqui não se trata de retoque do pintor, mas da ação do tempo que escureceu a tela, provavelmente num misto de sujidade e oxidação do verniz. Assim, a tela perdeu seus pontos mais iluminados e com eles, grande parte da sua dramaticidade.

Mas também, deixou-se fotografar Visconti, ao lado de outra versão da mesma cena, um pouco menor, provavelmente um estudo preliminar, de acervo desconhecido atualmente, restando assim, apenas essa imagem da obra. Infelizmente, nesta fotografia (Atelier de Visconti em Paris, 1895), a iluminação produziu um brilho forte que impossibilita a visão dos detalhes da parte de cima do quadro.

Alguns meses antes de voltar para o Brasil, o pintor eternizou um aspecto mais amplo do seu atelier (1899), que nos permite vislumbrar tanto uma grande composição, que ele preparou para participar da Exposição Universal de 1900, *Oréadas* (1899), quanto seu estudo e outras obras de diversos tamanhos. Esta fotografia já ajudou a autenticar duas pinturas, recentemente, e ainda revela outras que esperamos localizar em breve. Dos dois retratos já identificados, o masculino recebeu um restauro pouco cuidadoso, o que dificultaria a sua autenticação, que só foi possível graças à fotografia de época.

Registrando grandes painéis

A consciência aguda que Visconti tinha da importância do registro fotográfico de suas obras fica bem clara em correspondência trocada com Francisco de Oliveira Passos, arquiteto construtor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para o qual o pintor realizou diversos painéis decorativos, em uma primeira fase, todos para a sala de espetáculos: teto, friso sobre o proscênio e pano de boca. Numa das muitas cartas escritas de Paris, onde Visconti havia executado seu projeto, datada de 21 de junho de 1907, ele argumenta:

> A respeito das photographias que me pede logo que tenha uns momentos livre e tempo disponivel chamarei um photographo para avaliar em quanto importa a reprodução de todos os trabalhos decorativos e em proxima carta lhe participarei o resultado.
>
> Porem desde já digo-lhe, não convem photographar detalhes; reproduzir tudo ou nada.
>
> A frisa e o plafond necessitam de processos especiaes photographicos que só aqui se podem obter; no Rio seria impossivel.
> Devido as condições especiais de instalação, o panno de bocca só pode ser feito em 3 vezes isto é são necessarios 9 clichés e depois unil-os todos.
>
> Como vê é um trabalho longo e delicado, porém é um trabalho que fica feito e documentario para a prefeitura.[4]

4 Carta de Visconti a Francisco de Oliveira Passos, Paris, 21.06.1907. Arquivo do Museu dos Teatros, RJ.

Em outra carta datada de 4 de julho, Visconti informa:

> O trabalho photographico de todas as decorações não poderá ser feito por menos de 600. fcs. Ficando o photographo com os clichés e dando-me duas provas de cada cliché.
>
> Haverá pelo menos 16 clichés porém o trabalho é perfeito. O tamanho das photographias varia de 24 x 30 e 40 x 50. [5]

5 *Idem*, Paris, 04.07.1907. Arquivo do Museu dos Teatros, RJ.

Finalmente, em 16 de agosto:

> O photographo que está fazendo a reprodução dos meus trabalhos não terá direito algum de reproduzir, por qualquer processo, as decorações do Theatro Municipal o Dr esteja tranquillo sobre este ponto.
>
> Quanto ao que o Dr me diz que as dimensões que citei "não convem a revista Kosmos" sinto bastante, porem isso não tem a menor importancia, uma photographia amplia-se ou reduz-se a vontade.[6]

6 *Idem*, Paris, 16.08.1907. Arquivo do Museu dos Teatros, RJ.

No entanto, a princípio, essas fotografias produziram um efeito contrário ao que Visconti esperava, uma vez que a exposição dos seus trabalhos em Paris, antes de serem enviados ao Rio, provocou comentários nos jornais cariocas, deplorando a presença de negros, bananas e do antigo Imperador Pedro II, no final do cortejo histórico do pano de boca. Como o Teatro Municipal só seria inaugurado em julho de 1909, apesar de já colocado em seu lugar em abril de 1908, o pano de boca só pôde ser visto pelo público, enquanto a polêmica fervilhava, com figuras eminentes se pronunciando contra ou a favor do trabalho, através de sua reprodução nas revistas e jornais. Todos faziam ressalvas, considerando a reputação já alcançada por Visconti, e mesmo Carlos Américo dos Santos, autor da coluna Notas de Arte no *Jornal do Commercio*, um admirador da obra do pintor, declarou:

> Achamos que, só depois que esse panno fôr exhibido ao publico, no local para onde foi pintado e com a luz artificial em que tem de ser ordinariamente visto, é que se poderá aquilatar com justeza dos meritos e demeritos da composição do artista. Pelo que temos visto das reproducções photographicas desse novo trabalho do Sr. Visconti, somos levados a crer que elle seguiu um criterio erroneo na comprehensão da tarefa que lhe foi comettida.[7]

7 C.A.S. O Salão de 1908. *Renascença*. Rio de Janeiro, set 1908, p. 109.

A grande composição de 12 x 16 m, certamente não podia ser corretamente avaliada a partir das reproduções possíveis pela prensa da época.[8] Quando finalmente o teatro foi inaugurado, em 14 de julho de 1909, tanta coisa havia para se comentar num edifício daquela magnitude e riqueza, que a visão do pano de boca não reacendeu a polêmica. Enfim, no seu devido lugar, o grande telão de Visconti não destoava como se imaginou.

No dia seguinte ao da inauguração do teatro, a revista Illustração Brazileira publicou um artigo em que o autor conta, assombrado, a sua experiência em uma visita facultada a jornalistas e convidados, para conhecer todas as dependências do teatro. Ele descreve minuciosamente tudo o que viu, e nenhuma palavra sobre o pano de boca, porém, entre as poucas reproduções fotográficas que ilustram o artigo, lá está ele.[9] E na página ao lado daquela tomada quase totalmente pela foto há um desenho do pano de boca, com a numeração das 75 principais figuras, junto à lista com a identificação de cada uma, sob o título: "Schema para facilitar a compreensão do pano de boca".[10] Deixaram que a imagem falasse por si só. Anos mais tarde, no entanto, esses clichés fotográficos realizados em Paris foram reproduzidos ainda em diversas outras ocasiões,[11] sempre acompanhados de muitos elogios ao pano de boca. Este acabou se impondo às suas primeiras críticas, originadas por uma visão preconceituosa da colônia brasileira em Paris, que preferia eliminar certas classes e personagens da história brasileira.

8 O pano de boca havia sido reproduzido em página dupla na revista *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 11 jul 1908.

9 V.C. "Theatro Municipal". *A Illustração Brazileira*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1909, p. 69.

10 *Idem*, p. 68.

11 RIBEIRO, Fléxa. A pintura monumental no Brasil. *Ilustração Brasileira,* Anno XVI, nº 35, Rio de Janeiro, mar 1938, p 20; O Museu Evocativo do Teatro Municipal. *Illustração Brasileira*, Ano XX, nº 87, Rio de Janeiro, jun 1942, p. 17; RIBEIRO, Fléxa. Eliseu Visconti. *Ilustração Brasileira,* Ano XXII, nº 115. Rio de Janeiro, nov 1944, p. 24.

Auxiliando na catalogação

Várias fotos dos arquivos da família Visconti, que revelam as paredes de seus diversos ateliês, auxiliam no trabalho que segue em curso, com o objetivo da elaboração do seu catálogo *raisonnée*. A Comissão de Autenticação das Obras de Visconti examina fatura, colorido, desenho e temas característicos do pintor, mas em alguns casos isso não é suficiente para se chegar a uma conclusão definitiva. Desta forma, o trabalho de catalogação se apoia também em documentos de época, como publicações com comentários, descrições e reproduções, e de forma muito frequente, em fotografias dos arquivos.

Às vezes, elas acabam também servindo de confirmação, como no caso de uma pintura representando a família de Visconti, tendo este diante de seu cavalete, numa clara alusão a um detalhe de *Las niñas* (1656-57), de Velazquez (1599-1660), que o pintor brasileiro havia copiado no Museu do Prado, em 1895. Depois que a tela *Pintando com a família* (c.1909) foi aprovada pela comissão, percebeu-se a sua presença numa foto que registra um dos painéis que Visconti criou para a Biblioteca Nacional (c.1910), bem atrás da cabeça da menina Yvonne, sentada no lado esquerdo da foto. Entretanto, na maioria das vezes, a fotografia de época não serve apenas de confirmação, mas é na verdade fundamental para dissipar dúvidas ou divergências entre os membros da comissão, ou até dispensar a sua avaliação.

Alguns exemplos interessantes podem ser apontados, como o de duas fotos do atelier que Visconti alugou na *Rue Didot*, em Paris, para executar as decorações do teto do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. As fotos mostram o pintor em ação, por volta de 1913, realizando os desenhos preliminares para os painéis laterais, diante de um modelo masculino, que ele orienta. Na parte superior esquerda das fotos são vistas várias pequenas pin-

turas que não puderam ser identificadas. Porém, há três maiores que são claramente nus, dentre os quais ao menos um dos femininos é datado de 1898, e o outro foi também localizado e autenticado por causa dessa foto.

Essas academias, realizadas em aulas de modelo vivo, têm características bastante semelhantes entre os artistas de mesmo período, pois eram controladas pelos professores. Assim, ainda que os pintores sempre imprimam em seus trabalhos suas características próprias, estas não são muito acentuadas em época de formação. Por isso, uma foto como esta dá uma segurança muito grande para a autenticação das academias. E quanto maior o corpus de obras do mesmo tipo com comprovação de autenticidade, maior será a probabilidade de identificação de outras do mesmo autor, das quais não se tenha o registro fotográfico de época. Da academia masculina foi encontrada ainda uma foto já colorida, nos arquivos da família, mas a pintura não foi ainda localizada.

O mercado de artes no Brasil ainda trabalha, no geral (salvo honrosas exceções), sem a preocupação de se apoiar em estudos sérios de autenticação, aproveitando-se do estado ainda inicial das pesquisas nesse campo. Assim, é impressionante o número de obras falsas ou de atribuição equivocada que circulam, obrigando-nos sempre a uma boa dose de cautela. Por isso é bastante reconfortante quando se pode comprovar a autenticidade de uma pintura desconhecida que aparece no mercado de artes, como no caso da pequena e encantadora *Figura feminina* (s.d.), que pode ser vista numa foto, por trás do tríptico de Visconti, *O lar* (1922). O pano que recobria as três pinturas unidas pela moldura e foi levantado para o registro fotográfico, assim como as obras não emolduradas que podem ser vistas tanto acima como abaixo delas, penduradas sem ordenação, indicam que se trata do atelier do pintor. Certamente, a fotografia foi feita antes de o tríptico ser levado para a 29ª EGBA, da qual participou em 1922, e a presença da *Figura feminina* naquele ambiente comprova a autoria de Visconti.

Caso diferente é o de outra foto dos arquivos da família, sem o registro de data ou local, que pôde ser identificada pela inscrição que apresenta no seu verso. A disposição ordenada das pinturas, todas emolduradas, o barrado na parte inferior e o arranjo floral sobre ele atestam que a parede focalizada não pertence a um atelier, mas sim a um recinto de exposição. Os títulos listados no verso da foto coincidem com aqueles indicados para Eliseu Visconti, no catálogo da 35ª EGBA, em 1928: "*Retratos*; *Os desherdados*; *Para a Escola*; *A visita*; *Egreja de Santa Thereza*". Assim, foi possível identificar a primeira citada, como um dos muitos retratos que o pintor realizou de sua esposa Louise; e mais surpreendente, a obra registrada com o título *Os deserdados*, como aquela há muito tempo conhecida como *Garotos da Ladeira*. Das cinco telas, apenas duas são datadas, *A visita* e *Igreja de Santa Teresa*, ambas do mesmo ano da exposição, portanto, as demais puderam receber ao menos uma datação aproximada.

Posando no atelier

Uma foto de outro atelier de Visconti, este anexo à sua residência na atual Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, mostra em suas paredes diversas pequenas pinturas e parte de mais uma grande e bela cena com roupas no varal,

todas ainda não localizadas. A partir desta fotografia, foi possível corrigir a datação aproximada da pintura *Revoada de pombos*, que por sua fatura moderna foi contada entre as últimas obras de Visconti, portanto, de 1944. A pintura pode ser vista, em parte, mas perfeitamente reconhecível, logo atrás de Visconti, que posa de pé, apoiando o braço no espaldar de uma cadeira. Como esta foto foi feita para acompanhar a entrevista concedida a Angyone Costa, publicada em *O Jornal* de 11 de julho de 1926, não resta dúvida de que *Revoada de pombos* foi criada quase vinte anos antes do que se imaginava. Ainda, um pouco mais à esquerda se distingue um estudo para a grande composição *A Providência guia Cabral* (c.1899), que pode ser aquele do acervo da Embaixada do Brasil em Washington, USA, ou também outro ainda não localizado, pois existem pequenas diferenças entre este da embaixada e a imagem da foto. Todavia, essas diferenças notadas tanto podem ser devidas à iluminação da foto, ou a retoques sobre a obra realizados pelo próprio pintor, posteriormente.

Outra foto bastante reveladora é uma de autoria de Augusto Malta (1864-1957), que retrata Visconti de pé, diante de seu cavalete, no atelier da Avenida Mem de Sá, a uma distância que nos permite ver bem duas paredes repletas de pinturas. Sua data pode ser calculada em cerca de 1930, pelas pinturas conhecidas que se espalham pelo atelier, na sua maioria da década de 1920. Alguns retratos ali presentes não foram ainda localizados, mas a pintura mais importante também nesta condição, é uma grande paisagem dos Arcos da Lapa, da qual apenas se conhece um pequeno estudo bastante semelhante, mas de proporções bem reduzidas em relação à composição final. Esta tem suas medidas – 80 x 130 cm – conhecidas pelo seu registro no catálogo da grande Retrospectiva de Visconti, realizada no MNBA, em 1949, com o título *Os arcos* e a data de 1925.

Também a mesma fotografia traz outro registro bastante importante, que é o de parte de um retrato conjunto da família Visconti. Apesar de se poder ver apenas metade da pintura, limitada pela margem esquerda da foto, essa imagem é de suma importância, pois em momento incerto e por motivo ignorado, esta tela foi cortada em três partes, que hoje são conhecidas como pinturas autônomas. Uma delas, registrada como *Mãe e filho* no catálogo da retrospectiva de 1949, retrata Louise e o caçula Afonso; a outra, intitulada *Meditação*, representa Tobias, o segundo filho, lendo um livro. A tela completa, com o título *A casa*, pode ser vista numa reprodução do jornal *Correio da Manhã*, de 10 de agosto de 1930, que reproduzia algumas obras exibidas na EGBA daquele ano. Observa-se que as mãos unem de forma circular a mãe e os três filhos, numa corrente que simboliza a casa de Visconti, de suma importância como o suporte emocional que deu tranquilidade para que o pintor se dedicasse à sua arte, ininterruptamente, até o final. O último pedaço da pintura retalhada, que retrata a primogênita *Yvonne*, foi encontrado recentemente, nos guardados de um de seus filhos, sem nunca ter sido recolocado em chassi menor.

Mais um caso pode ser apontado a partir de uma das últimas fotos do pintor em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, sentado entre a esposa e a filha com um dos netos, tendo atrás deles mais duas paredes cobertas por pinturas, dentre as quais várias pequenas ainda não identificadas. No entanto, esta foto

já ajudou a autenticar uma obra, recentemente: um pequeno estudo para o *Retrato do maestro Alberto Nepomuceno* (1895). O estudo mostra uma ideia preliminar para o retrato, onde o músico é visto de ângulo bem diferente ao adotado para a composição final, que foi exposta no *Salon de la Sociètè des Artistes Français*, de 1895, em Paris.

Registrando a Retrospectiva de 1949

Existe também, nos arquivos da família, um grupo de pequenas fotos de fundamental importância para o estudo da obra de Visconti, pois é o registro de parte das pinturas exibidas na Retrospectiva de Visconti, no MNBA, em 1949 – infelizmente não todas. Cada pintura foi fotografada individualmente, apresentando pequena etiqueta numerada à mão, que corresponde à sua inscrição no catálogo da mostra. Dentre essas pinturas, muitas não eram conhecidas em cores até pouco tempo atrás, quando apareceram no mercado de artes, como aquela que recebeu o número 1 no catálogo, *Casebre no fim da praia do Flamengo* (1888), ou alguns retratos.

Outras foram localizadas em suas coleções particulares, por ocasião dos preparativos para a recente retrospectiva "Eliseu Visconti: a Modernidade antecipada" (2011-2012). Algumas surpreenderam por seu colorido vibrante, presente em um *Jardim de Luxemburgo* (c.1905), de fatura muito ligeira e franco contraste entre o verde da vegetação e o vermelho vivo do chapéu da mulher retratada de costas; ou em *Deveres* (c.1910), que apresenta a menina Yvonne concentrada em sua lição escolar, com o mesmo vermelho nos laços de fita em seus cabelos, e um contraste ainda maior no facho de luz que incide quase verticalmente sobre o livro, contra o fundo escuro estampado.

Surpreendeu também outra pintura até então conhecida apenas pela foto de 1949, e por um grupo muito restrito de pessoas, a *Rua Santa Clara* (c.1924). Mas esta, de modo contrário, pelo esmaecido de seu colorido, a tal ponto que chegou a gerar dúvida em certos membros da Comissão de Autenticação. No entanto, neste caso, o esmaecimento não foi provocado pela ação do tempo sobre a obra, mas foi fruto das constantes pesquisas que Visconti empreendia, na busca da representação dos efeitos atmosféricos os mais diversos, inclusive aqueles evanescentes, de névoa úmida que produz certa opacidade à visão. Pesquisas essas, algumas repetidas diversas vezes, outras abandonadas, como parece ser o caso deste efeito tão acentuado, mas que tem sua confirmação num comentário publicado à época da exibição dessa pintura na 32ª EGBA, em 1925:

> Um artista que este anno não nos parece representado na altura de seu renome é o sr. Elyseu Visconti. Reproduziu elle em pequena tela um apecto curioso do bairro de Copacabana – 'Villa Rica' – nome pejorativamente dado a aprazivel e pittoresco recanto, onde a pobreza, para se abrigar, tem construído miseráveis barracões. O verde dessa paisagem está, a nosso ver, muito diluido; é um verde fraco, lavado e cru; não evoca o forte vigor da nossa pujante natureza.[12]

12 "O salão dos artistas brasileiros – A Pintura". *O Jornal* (Bellas Artes) Rio de Janeiro, 19 ago. 1925, p. 7.

Embora em 1925 a pintura tenha sido exposta com título diferente daquele usado em 1949, é certo que se trata da mesma, por sua descrição detalhada. Não fossem esse comentário e a foto da retrospectiva, a dúvida sobre a autoria dessa pintura continuaria pairando sobre ela.

Outra pintura que não seria facilmente autenticada, caso não tivesse sido reproduzida na biografia de Frederico Barata (1900-1962), Eliseu Visconti e seu tempo,[13] na revista Illustração Brasileira,[14] em cores, e não constasse do grupo de fotos da retrospectiva de 1949, é o Nu sentado, ainda não localizado, que foi considerado até por um dos netos do pintor, como mais francamente erótico que qualquer outro nu de Visconti, chegando a duvidar de sua autoria, antes de ver as reproduções.

Mesmo depois de montada a recente retrospectiva, continuam a surgir outras pinturas fotografadas em 1949, que nos surpreendem pelo seu colorido, alegre e harmonioso no caso de *Tobias e Afonso no parque* (c.1918), que representa os dois filhos do pintor, ainda muito pequenos, em um jardim, do período em que a família morava em Saint Hubert, nos arredores de Paris. Outras fotos de 1949 seguem como imagens únicas de suas pinturas, como um estudo para *As comungantes*, de 1895, ou *O galinheiro* (c. 1925), para citar apenas algumas. Porém uma das mais aguardadas "descobertas" é o paradeiro de *Idílio nos cajueiros* (c.1893), que conta com vários elogios em comentários publicados, e um depoimento de quem viu o original há muitos anos, em uma galeria de arte, e a descreve com entusiasmo e deslumbramento.

Por último, essas fotografias antigas também nos revelam importantes detalhes apagados pela ação do tempo, como a assinatura em *Revoada de pombos*, no seu canto inferior direito, que já não é possível ver no original, e está bem legível na foto de 1949, ainda que a imagem não seja de boa qualidade.

13 BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 41.

14 "As nossas trichromias". *Illustração Brasileira*. Rio de Janeiro, out. 1924.

Utilizando como modelo

Esses são exemplos de fotografias que auxiliam no estudo das obras de Visconti, porém, mais interessante ainda, é constatar o uso que o próprio pintor fazia de tecnologia tão moderna à sua época. Ainda nos arquivos da família, encontram-se várias fotos que nos remetem claramente a determinas pinturas, como no caso de uma retratando Louise sentada em uma cadeira, com os dois filhos – Tobias em pé e Afonso em seu colo, ainda bebê. Este arranjo é muito semelhante ao de uma pintura inacabada (c.1915) de Visconti, que em sua composição apenas alterou levemente a posição das cabeças de Tobias e Louise na foto, retirou da mão desta a mamadeira, e aproximou o plano recortando as figuras em close.

Outro caso significativo é o da pintura *Volta às trincheiras* (c.1918), na qual está representado um soldado que se despede de uma jovem beijando-lhe a mão, em uma paisagem exuberante. Embora numa postura completamente diferente, um rapaz posa com um uniforme muito semelhante, ao lado de um cãozinho, numa foto da época da Primeira Guerra Mundial, encontrada nos arquivos do pintor. É provavelmente o caso de uma foto que não foi executada objetivando a pintura, mas serviu-lhe como modelo do uniforme.

Mais sugestivas ainda são as fotografias de políticos contemporâneos que, claramente, foram realizadas para evitar longas sessões em pose imóvel, praticamente impossibilitadas pelas atribuições dos governantes. É o caso da grande tela *Alegoria à Lei Orçamentária* (1913), que, segundo a legenda que acompanha a pintura em sua exposição permanente no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, foi encomendada a Visconti como

Homenagem dos funcionários da prefeitura ao então prefeito Bento Ribeiro (1910-1914), em 29 de agosto de 1913, data da assinatura da Lei Orçamentária que dava aumento aos funcionários. Figuras retratadas: Mal. Hermes da Fonseca – Presidente da República; General Bento Ribeiro – Prefeito do Distrito Federal; Dr. Osório de Almeida – Pres. do Conselho Municipal.

Foram encontradas, no álbum do artista guardado pela família, duas fotografias dos dois primeiros personagens, posando no atelier de Visconti da Ladeira dos Tabajaras, com os mesmos trajes e na exata posição em que estão retratados na pintura, apenas em ângulos ligeiramente diferentes. E mais uma vez, na foto de Bento Ribeiro, pendurada na parede ao fundo, nota-se a pintura de uma cabeça reclinada para trás, que até bem pouco tempo não era conhecida no original, até que sua proprietária entrou em contato com o Projeto Eliseu Visconti. Pela etiqueta na moldura, pôde ser identificada como aquela de título *Cabeça de mártir*, registrada no catálogo da 20ª EGBA, de 1913.

Outro caso bastante interessante do uso da fotografia por Visconti é o do painel que decora a mesa diretora da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, no Palácio Tiradentes. Já numa segunda versão de sua proposta, Visconti apresenta à comissão que lhe encomendara a decoração, um esboço com o tema *Assinatura da Constituição de 1891* (1925), sem a presença de mulheres, como lhe foi exigido. Ao compará-lo com o painel final (1926), além do colorido rico que foi substituído por uma monocromia em sépia, observa-se que o constituinte que assina deslocou-se da parte central da mesa para uma posição mais à esquerda. Este lugar está ocupado pelo próprio Visconti, posando no ato de assinar, numa fotografia que registra também a mesma grande mesa representada na pintura e mais outros dois homens, um deles na posição do presidente, sentado numa cadeira de espaldar alto, ao centro da mesa.

Nos referidos arquivos, foram encontradas também fotos de recantos de paisagens que aparecem nas composições viscontianas, em especial, da casa de campo do pintor, em Teresópolis, à Avenida Delfim Moreira. Uma delas enfoca a lateral da casa, vista dos fundos, com o próprio Visconti aparecendo à esquerda. Na foto, o jardim lateral ainda está em formação, como aparece numa pequena pintura datada de 1932, *Minha casa*, que dá destaque ao portão azul, presença marcante também em diversas outras pinturas. O mesmo recanto será novamente pintado por Visconti numa composição maior, na qual se observa o crescimento da exuberante vegetação, e uma mulher sentada sob a sombra de um caramanchão – *Descanso no meu jardim* (c.1938).

Outra foto registra o quintal dos fundos da mesma casa, onde se estendiam as roupas sobre os varais, tema sempre muito constante, durante toda a carreira de Visconti. Porém uma pintura em especial retrata a quaresmeira que aparece nesta foto, vista do mesmo ângulo e enquadramento. É uma tela de grandes dimensões, colorido rico, fatura ligeira, que descreve uma encantadora cena familiar, sempre tão cara a Visconti, que se desenrola debaixo da árvore – *Quaresmas* (1942). Existe ainda mais uma foto em que posa o próprio pintor, que deve ter sido usada por ele na reconstituição dos detalhes do prédio da Escola Higino da Silveira, em Teresópolis. Esta escola serve de cenário para a grande homenagem que Visconti, nascido italiano, presta ao Brasil, sua querida pátria de adoção – *Hino à bandeira* (1940).

Por fim, também alguns autorretratos podem constatar o auxílio que a fotografia sempre lhe prestou. A quase totalidade de seus autorretratos foi feita diante do espelho, uma vez que seu cabelo aparece sempre penteado do lado oposto àquele registrado em todas as suas fotos. No entanto, naquele de 1914, no qual Visconti se coloca em quatro posições diferentes, nota-se que as duas faces representadas na parte inferior da tela, foram feitas a partir de fotografias, o que se confirma por seu olhar que não se dirige ao espectador. Algumas fotos um pouco anteriores ao quadro podem ter sido utilizadas como modelos, tanto uma em que Visconti está de perfil, diante do seu cavalete, em Paris (c.1913), como junto à família, na Ladeira dos Tabajaras (1911). Da mesma forma, no seu *Autorretrato em três posições* (c.1938), criado mais de duas décadas depois, pode-se ainda intuir o mesmo uso, nas duas faces que se apresentam em perfil total, com o cabelo repartido do lado oposto ao daquela que está de frente.

Concluindo

É interessante notar que Visconti aproveitava várias ocasiões em que era fotografado informalmente, para postar-se em perfil total, mesmo quando junto aos familiares, que dirigem seus olhares para a câmera. A pose nada comum nesse tipo de foto, obviamente, já objetivava sua utilização em possíveis autorretratos. Outro detalhe curioso é que, tendo uma estatura baixa – 1m60 de acordo com um seu passaporte – aproveitava os seus conhecimentos de perspectiva e postava-se, por diversas vezes, um passo à frente das outras pessoas do grupo fotografado, evitando assim uma posição inferior, principalmente junto a seu filho Tobias, bastante mais alto que ele.

Visconti levou até o final de sua carreira o hábito de posar para fotografias ao lado de suas obras, tanto para as lentes profissionais, como de Augusto Malta, colocando-se de pé ao lado de um dos grandes cartões para o teto do foyer do Teatro Municipal; quanto para as amadoras, como de seu filho Tobias, o fotógrafo mais frequente dos registros familiares. Mas também, Visconti gostava de manejar a câmera, como mostra uma foto em que ele aparece de pé, numa rua de Copacabana (c.1930), com um modelo de fole nas mãos, o que demonstra o seu interesse também em conseguir, ele próprio, os instantâneos que usaria.

A fotografia na trajetória e na pintura de Alfredo Andersen: fontes, usos e funções

Amélia Siegel Corrêa[1]

Resumo

O texto aborda aspectos da presença da fotografia na trajetória e na obra do pintor norueguês radicado no Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935). Analisou-se uma parte importante do acervo fotográfico deixado pelo pintor, material que se mostrou fecundo para recompor a sua trajetória social. Por outro lado, veremos que Andersen também se valeu da fotografia como forma de inserir-se no incipiente campo artístico paranaense a partir da retratística, que tinha com frequência a fotografia como base, mas também pela relação de trocas e de amizade com os fotógrafos locais. A relação da pintura com a fotografia também se faz ver em algumas paisagens, comprovando que a fotografia foi uma aliada de muitos pintores brasileiros do início do século XX.

Palavras-chave

Alfredo Andersen, trajetória, pintura, fotografia, fontes.

Apresentação

Como e por que um artista norueguês ficou conhecido como *pai da pintura paranaense*? Em que circunstâncias ele se fixou no Paraná no final do século XIX? Qual teria sido o processo que o levou a ser o retratista das elites paranistas locais? De que maneira um estrangeiro se torna um intérprete por excelência de uma paisagem regional? Essas foram algumas das indagações iniciais que levantei sobre Alfredo Andersen, provavelmente o mais famoso nome da pintura vinculado ao Paraná do início do século XX. Ele se tornou um mito local, sua casa um museu e suas obras referências regionais.

Durante muitos anos, a historiografia vinculada ao modernismo paulista obscurecia tanto a produção artística anterior a 1922 quanto aquela produzida fora do eixo Rio-São Paulo, o que vem sendo revisto e atualizado nas últimas décadas[2]. Com pouca projeção no cenário nacional, Andersen é lembrado no campo da história da arte brasileira por sua obra paisagística, particularmente importante pelo pioneirismo em relação à representação da paisagem paranaense.

Neste artigo, contudo, minha proposta foi recortar a importância e o uso da fotografia tanto para o processo de pesquisa e elaboração da tese, mas também discorrer sobre os usos que Alfredo Andersen fez desse recurso, e a sua muito próxima relação com a fotografia. As fontes fotográficas que utilizei são de diferentes naturezas: pessoais, oficiais, tiradas pelo pintor e algumas guardadas por ele. Assim, a construção do texto se deu através desse exercício de re-compor a sua trajetoria social e artística a partir de um acervo fotográfico, que se mostrou um material fecundo para analisar sociológica e historicamente sua vida e sua obra.[3]

1 Doutora em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professora do Curso de Especialização em História Social da Arte da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), Diretora do Atelier de Arte do Museu Alfredo Andersen.

2 São vários os exemplos de pintores da virada do XIX para o XX que têm sido "redescobertos" e objeto de pesquisas acadêmicas. No campo da sociologia da arte, por exemplo, o trabalho de Simioni lançou um novo olhar sobre a produção de pintoras e escultoras acadêmicas (SIMIONI, Ana P. **Profissão artista**: **pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.) enquanto Alves se debruçou sobre a trajetória de Benedito Calixto e sua relação com a construção do imaginário republicano (ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.* Bauru: Edusc, 2003). No campo da história da arte, alguns exemplos importantes estão nas pesquisas sobre a obra de Pedro Weingartner, como se percebe na coletânea de artigos que compõe o catálogo*: Pedro Weingartner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo.* São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009; também Eliseu Visconti tem sido objeto da pesquisadora Miriam Seraphin (SERAPHIM, Miriam. *Eros adolescente: no verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008); e Margotto, que buscou recuperar o trabalho dos paisagistas capixabas e sua vinculação com a identidade regional (MARGOTTO, Samira. *Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo 1930-1960*. Vitória: Edufes, 2004). Os catálogos dos encontros de história da arte da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), as coletâneas dos Colóquios do Comitê Brasileiro de História da Arte e o espaço aberto pela Revista eletrônica *DezenoveVinte* também trazem à tona inúmeras pesquisas que vêm sendo desenvolvidas sobre vários outros artistas do período.

Origens nórdicas: fotografias e pinturas

A fotografia abaixo, produzida para uma reportagem da revista *Ilustração Paranaense*[4] de setembro de 1928, foi tirada após o retorno de Andersen da Noruega. Desde que se fixara no Brasil em 1893, essa foi a única vez em que voltou à sua terra natal, onde passou aproximadamente um ano. Vivia uma situação financeira difícil, e mesmo tendo sido incentivado pela família a voltar a residir em seu país, onde contava com relações pessoais que poderiam lhe proporcionar uma inserção profissional, Andersen parece ter percebido que essa possibilidade, de fato, não seria viável.

Figura 1. *Risoleta Machado Lima "Senhorita Curityba" em visita ao atelier de Alfredo Andersen.* Fotografia produzida para reportagem publicada na edição número 9, de 1928, da revista "Ilustração Paranaense".

Em sua bagagem de volta ao Brasil, Andersen incluiu vários quadros pintados na juventude. A fotografia nos mostra três: à esquerda o retrato do escritor Knut Hamsun (1859-1952), do qual o pintor está falando, à direita e atrás da moça, *Os curtidores de couro* ou *O Curtume* e logo abaixo, à direita, *Doceira da Noruega*, onde figura uma moça sentada numa escada, sendo que as outras telas são desconhecidas. As duas primeiras eram telas grandes, e o empenho em trazê-los para o Brasil na década de 1920[5] devia ser proporcional à importância e ao significado que elas tinham para Andersen, dando um senso de pertencimento, conferindo uma identidade social.[6]

Assim, a fotografia mostra que o estrangeiro, que ao emigrar leva consigo sua bagagem cultural, trouxe também materializações desse passado, que o habita e o constitui. A vivência de Andersen como um imigrante é um aspecto central da conformação da sua posição no Paraná e a relação de aproximação e distanciamento que ele assume em relação à sua identidade norueguesa, um aspecto que perpassa toda a sua trajetória. Artisticamente, desde que se fixa em terras brasileiras, passa a assinar suas telas como "Alfredo Andersen Sand", numa referência à Kristiansand, cidade onde nasceu. Assim, ao mesmo tempo em que Alfred Emil Andersen adapta seu nome à língua portuguesa, tornando-se Alfredo Emílio, mantém a referência à sua origem. Uma aparente miudeza, que é na verdade sintomática[7] do peso que o pintor auferia à sua identidade norueguesa na conformação do seu trabalho. Também no nome

3 Algumas das fotografias mencionadas no texto não puderam ser publicadas neste boletim. Todas as fotografias e pinturas mencionadas fazem parte da minha tese de doutorado intitulada Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo, que encontra-se disponível na biblioteca digital de teses da Universidade de São Paulo, no seguinte endereço: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28062012-170937/pt-br.php

4 A revista foi o veículo por excelência das ideias paranistas, dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff(1897-1970). Foi pensada e produzida por um grupo vinculado aos círculos de intelectuais porta-vozes das ideias das elites paranaenses.

5 Piloto comenta que aos poucos Andersen foi mandando vir ou trazendo as telas da Noruega, e que chegou a formar com elas "toda uma preciosíssima galeria onde pompeavam, entre caricias bem do coração, os ares escandinavos e um autorretrato". De fato, numa exposição do pintor realizada em 1930, ele expôe dez quadros pintados durante a juventude na Noruega. (PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960, p.57).

6 CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.8.

7 De acordo com o "método indiciárioi" de que nos fala Carlo Ginzburg em *Sinais: raizes de um paradigma indiciario*. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

que deu aos filhos quis deixar a marca da ascendência nórdica: a primeira filha chamou-se Hanna Elfrida (note-se o <h> e o duplo <n>, presente tanto no nome da mãe quanto da irmã mais jovem, Hanna) o primeiro filho homem, Thorstein, depois veio Alfredo Jr. e por fim Alzira Odilia (numa evocação da outra irmã, Otilia). Até o nome da primeira neta teve a marca das suas origens: Anna Charlotte Andersen Petuya foi assim nomeada numa homenagem à irmã do pintor.

Logo, uma análise circunstanciada da sua trajetória e da sua produção plástica requer um conhecimento mais aprofundado das suas origens nórdicas, e para tanto as fotografias são fontes importantes. O pintor guardava registros fotográficos de si desde muito pequeno, posando, sempre bem asseado, no estúdio do Georg Falk, um dos primeiros fotógrafos de Kristiansand. Numa fotografia com as irmãs, as vestes elegantes sugerem uma existência confortável, indícios da posição social da família, o que é também visível num retrato que Andersen fez da sua irmã em 1886.

Retomando a fotografia de 1928 publicada na *Ilustração Paranaense*, observa-se a centralidade da obra mais importante que Andersen trouxe da sua viagem à Noruega, que foi o retrato de Knut Hamsum, pintado no ateliê de Olaf Isaachsen (1835-1893). Ela se tornou a sua tela mais conhecida na sua terra natal inclusive porque o retratado foi um dos escritores nórdicos mais famoso do século XX. Andersen tinha orgulho do quadro, e fez questão de divulgá-lo em sua terra adotiva, tanto que menções a ele aparecem em diversos artigos. Um de seus biógrafos, Valfrido Piloto, relata que o pintor falava muito do retrato de Hamsun, e que "fez todos ficarem com vontade de conhecê-lo".[8] Observá-lo mais de perto, incluindo as redes de relações que cercavam a sua fatura, traz à tona alguns dos debates intelectuais e artísticos em curso e o seu empenho para registrar com o seu pincel esse escritor de vanguarda.

Não só para Andersen, mas também para uma boa parcela dos noruegueses do início do XX, Hamsum está no rol dos escritores importantes que atuam e influenciam as mentalidades de seus contemporâneos. Autodidata, Knut Hamsun nasceu em 1859 em Germotaeet, norte da Noruega e em 1890 publicou *Fome*, considerado o primeiro romance moderno do país. A capacidade de descrever os tormentos psicológicos do protagonista chamou à atenção dos seus conterrâneos e fez do livro, já à época do seu lançamento, um grande sucesso. Somadas ao êxito literário, a ambição e obsessão pela fama faziam do jovem Hamsun um personagem polêmico que vinha ganhando notoriedade no meio intelectual norueguês. Ateu e politicamente um anarquista "radical" – ao menos na sua juventude – compartilhava de uma atitude hostil à civilização técnica moderna e seus avanços desumanizadores, típicos do final do XIX, e uma confiança nas forças benéficas da natureza.

Fome marcou o início da carreira literária de Hamsun[9] e, no ano seguinte ao lançamento, o escritor realizou uma turnê de conferências sobre literatura em diversas cidades e em meados de 1891 iniciou suas palestras em Kristiansand. Logo que chegou à cidade, reencontrou o anarquista Krøger Johansen[10], com quem fizera amizade durante uma de suas estadas na América, e que o introduziu ao pequeno circulo literário e artístico local, incluindo o pintor Alfred Andersen, que aproveitou sua estada na cidade para retratá-lo. De modo ge-

8 PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen.* Op cit, p.57.

9 Vale mencionar que Hamsun ganhou Nobel de Literatura em 1920, e que se tornou uma personalidade problemática na cena norueguesa, por sua simpatia aos projetos da Alemanha nazista, incluindo encontros com Hitler e Goebbels, a quem deu de presente sua medalha do Nobel. Após o fim da Guerra, Hamsun foi julgado, preso num hospício e teve seus direitos autorais confiscados. Por muito tempo a leitura da sua obra foi – e talvez ainda seja – afetada por tais posicionamentos. Peter Gay, por exemplo, em *Modernismo* já no prefácio explica que a seleção que fez dos escritores não foi determinada por suas opções politicas, uma vez que tratou de modernistas fundamentais como o fascista Knut Hamsun. (Cf. GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.14).

10 Krøger Johansen nasceu em Kristiansand em 1866 e foi o primeiro editor do jornal "Social-Demokraten".

ral, as palestras foram elogiadas, mas não com unanimidade: o articulista do jornal *Dagbladet* ressaltava a grande arrogância que caracterizou as palestras do escritor, e muitos o acharam ignorante e mal-educado.[11] À medida que a turnê continuava, relatos das heresias de Hamsun se espalharam por meio das instituições literárias norueguesas, gerando reações contrárias e de repúdio. Com isso, o escritor atingia seu objetivo: ganhava visibilidade e despertava interesse para sua obra. E foi o que aconteceu em Kristiansand, onde sua estada causou *frisson* com muitos curiosos para ouvi-lo, e cerca de mil pessoas participaram do total das três conferências.[12]

Entre arrogante e sedutor, o retrato de Hamsun pintado naquela ocasião proporcionou ao jovem Alfred uma possibilidade de projetar o seu trabalho ao vinculá-lo à imagem do escritor que despontava como uma das principais figuras literárias na cena escandinava.[13] O alarde e as controvérsias que envolveram sua presença em Kristiansand e seus livros na Noruega eram uma excelente vitrine para o pintor que buscava consolidar-se. Um registro fotográfico de uma confraternização após o término da pintura se tornou famoso, e aparece em diversos livros de e sobre Hamsun.

Na fotografia os artistas estão se confraternizando após a conclusão da pintura: Knut Hamsun, ainda com o cachimbo, mas agora de chapéu, admira o seu retrato, e Alfred Andersen observa com orgulho o seu trabalho. O único que não olha é Olaf Isaachsen, sentado ao lado do retrato e que parece observar de soslaio a reação do escritor. Com a posterior consolidação de Hamsun como uma das principais figuras literárias da Escandinávia, o retrato ganha importância, dá maior visibilidade a Andersen no meio cultural norueguês, e torna sua obra reprodutível.[14] A análise dos retratos da fase norueguesa mostram também a sua habilidade no gênero, que será fundamental para viabilizar a sua permanência em terras brasileiras, como veremos no próximo item.

Para concluir os comentários sobre as fontes fotográficas nórdicas, algumas, guardadas por Andersen da sua juventude, permitem vislumbrar o caráter tradicional e pouco modernizado da cidade onde morava - o que se observa também em pinturas a óleo que fez de Kristiansand. Elas passam a ideia de uma cidade pacata, ainda bastante provinciana e majoritariamente rural, bastante diferente do imaginário que se tinha de um pintor oriundo da Europa quando ele chegou ao Brasil.

Fotografias de um pintor viajante

Durante a juventude, Alfredo Andersen teve a oportunidade de realizar diversas viagens pela Europa, algumas para o Novo Mundo, uma experiência totalmente diversa e estimulante para o jovem pintor. A possibilidade de embarcar nessas aventuras – vale lembrar, também, que o espírito aventureiro é culturalmente atribuído ao povo norueguês – estava dada pela profissão do pai – comandante de navio, que permitia que Andersen circulasse em meio a uma rede de marinheiros e viajantes. Sabe-se que as primeiras viagens incentivadas pelo Capitão Tobias tinham o propósito de encaminhá-lo para a engenharia naval[15], mas o resultado não foi o esperado pelo pai. Acabou por despertar no jovem a curiosidade e o gosto pela pintura, por conhecer novas terras e ver outros povos.

11 MESSEL, Nils (Redaktør). *Norske Forfatterportretter*. Oslo: Ascheboug og Gyldendal, 1993. p.114.

12 KOLLOEN, Ingar Sletten. *Hamsun Svermeren*. Gyldendal, 2003. p.159.

13 O retrato é a pintura de Andersen mais conhecida na Noruega, a única na Galeria Nacional de Oslo.

14 O ano de 2009 foi comemorativo ao sesquicentenário do nascimento do escritor, e uma série de eventos foram realizados nos meios acadêmicos e culturais noruegueses. Duas obras sobre o escritor (um livro publicado em alemão: KRIEHN, Ulrich. *Gegen den Strom: Über den frühen Knut Hamsun*. Tectum Verlag, 2008; e SLETTEN, Ingar. *Knut Hamsun: Dreamer & Dissenter*. Yale University Press, 2009) têm o retrato pintado por Andersen na capa.

15 O desejo do capitão Tobias não era gratuito: a marinha mercante ganhou grande impulso com a expansão do comércio mundial, e os noruegueses souberam aproveitar as crescentes demandas para o transporte de mercadorias. As décadas de 1850 a 1880 foram a *era de ouro* para a navegação norueguesa; foi um período excelente para os armadores de navios e para aqueles que souberam modernizar suas frotas, época em que o vapor estava substituindo a vela. Essa expansão cresceu rapidamente até a Primeira Guerra Mundial, quando o país atingiu uma capacidade de transporte de 3,5 milhões de toneladas, a terceira

Apenas no ano de 1891 o pai de Andersen havia cumprido rota pelo menos três vezes até o Brasil[16], e na última delas, no fim do ano, o filho decidiu acompanhá-lo. Havia já se decidido pela profissão de pintor, e a viagem serviria como uma oportunidade para realizar novas telas. De fato, durante a viagem pintou marinhas e retratos do cotidiano do navio, mas interessam aqui os registros fotográficos que guardou desse momento, assim como a primeira tela tematizando a paisagem e o povo brasileiro. Essa procura por comportamentos e repertórios novos era frequente nesse contexto, e a viagem era vista como matéria-prima para o pintor de paisagem.

Após passar pelo México e pelas Antilhas, a tripulação do navio do Capitão Tobias faz uma pausa na Paraíba, onde Andersen pintou Porto de Cabedelo. A tela retrata a atmosfera tropical de uma praia nordestina e mostra uma atenção quase etnográfica aos costumes, afinal, as viagens intensificam o exercício do olhar, "como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo da sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de 'olhar bem' ".[17] Estava, pois, diante de uma das tão aclamadas populações "intocadas" pela civilização, no seu cotidiano de simplicidade: pescadores e seus barcos à beira mar, uma mulher se vestindo, uma criança brincando na água, um homem abrindo uma porta, tudo isso circundado pelo colorido das casas e seus reflexos na água. Não havia feito nada parecido até então, tanto em termos compositivos quanto de luminosidade. A imagem de Cabedelo evidencia uma atenção à sociabilidade de dezenas de pessoas que se protegiam do ardente sol do verão sob uma grande árvore, e mostra com riqueza de detalhes homens e mulheres que conversam, jogam cartas, observam o mar. O entusiasmo do pintor com o encontro ficou registrado num trecho de um caderno de anotações que carregava consigo, reproduzido por Wollebaek[18], onde se mostrou surpreendido pela "enorme gamileira cujos galhos podiam proteger mais de cem pessoas contra os fortes raios solares [...] o povo é muito simpático, a vida é bastante folgada [...]".

Esse tipo de mitificação esteve espalhada pela Europa na década de 1880 e teve proeminência na arte nórdica: o desejo de dar à arte moderna uma instrução mais profunda nas condições primárias da experiência humana e tradição, pelo contato do artista com sociedades primitivas ou rurais, preservadas da corrosão da crescentemente urbanizada e industrializada vida moderna.[19] Não menos relevante é pensar nas descrições sobre a riqueza da natureza brasileira e sobre a inocência de seus habitantes que constituíam o imaginário de um paraíso, presente na literatura, mas também na pintura europeia desde o século XVI.[20]

16 Cf. PEERSEN, Kaare, em entrevista a Gunvald Opstad. In: Historien om Alfredo Emilio Andersen, Faedrelandsvennen, 6 nov. maior do mundo

17 CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante (do etnólogo*). In: NOVAES, Adauto *et al. O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.358.

18 SLAATTO, Anine Wollbaeck. *Alfredo Andersen: Kristiansandgutten som ble Brasils første portrett: og folkelivsmaler.* Kunst og Kultur, Oslo, p.247-256, 1940.

19 VARNADOE, Kirk. *Northern light: Nordic art at the turn of the century*. New Haven and London: Yale University Press, 1988, p. 21.

20 Especialmente na francesa, com os famosos relatos de viagens, que se iniciam já no século XVI, como em *Viagem à terra do Brasil*, que narra as aventuras do viajante huguenote Jean de Léry, publicada em 1578, e com pelo menos oito reedições apenas no século XVII.

Figura 2. ANDERSEN, Alfredo. *Porto de Cabedelo*, Paraíba. 1892. Acervo Museu Alfredo Andersen.

A fotografia acima traz aspectos da interação desses europeus com os locais: um homem de chapéu esta agachado conversando com uma mulher e três crianças, uma delas nua, o observam com atenção. Mais ao fundo, sentados sob as raízes da gamileira, dois homens vestidos formalmente observam a cena. Andersen guardou durante a vida toda o negativo em vidro desta imagem, assim como de uma outra, onde ele aparece junto a dois colegas, dentro do navio. Era uma ocasião especial, digna de ser eternizada pela fotografia, e a existência dessas duas imagens permite supor que ele também possa ter feito uma chapa da paisagem que deu origem ao óleo, pois a tela teria sido pintada originalmente num pedaço de vela, que depois o pintor transpôs para uma tela de grandes dimensões. Outros indícios apontam para um sentido especial que Andersen atribuia a essa imagem: além das duas cópias que fez do quadro original, ele participou de várias exposições do pintor em vida, e aparece em fotografias do ateliê, em que Andersen fazia questão de destacá-la. O quadro também serviu de "pano de fundo" para o retrato de seu aluno Ludovico Bieneck.

Todo esse afeto por esse registro cheio de luz de quando era ainda um artista viajante diz do seu encantamento com a paisagem e com os homens do Brasil, e é também uma das peças do quebra-cabeça que explica a sua migração. Mas, se por um lado as fotografias e a primeira imagem de Cabedelo dizem da curiosidade e do interesse que despertaram para o pintor, por outro parece que ele mesmo contribuiu para a construção desse precedente, pela importância que atribuía à obra. Alguns itens da sua biblioteca também sugerem uma curiosidade por outros povos, ou então que pudesse estar estudando alguma possiblidade de migração[21]: três exemplares de livros sobre colônias francesas[22] e um sobre o Chile, todos datados do século XIX.

Em terras brasileiras: fotografia, uma aliada.

A popularização de retratos no Brasil é um fenômeno que data do final do sec. XIX, e que esteve vinculado à chegada de artistas estrangeiros que adentravam o território nacional em busca de encomendas, encontradas em grande parte entre as famílias abastadas.[23] Esse fenômeno, que ocorre simultaneamente à difusão dos retratos fotográficos, foi rapidamente percebido por Andersen quando aportou em Paranaguá em 1893 e passou a competir com os fotógrafos por encomendas de retratos, o que viabilizou financeiramente a sua estada no litoral[24], onde viveu dez anos.

A modernidade que embasava práticas como essas era, contudo, restrita a uma minoria. A ordem social no litoral paranaense do final do XIX era ainda bastante arcaica, com uma burguesia predominantemente oligárquica, bem distante da realização das tarefas típicas da sua congênere europeia, que buscou implantar uma democracia liberal.[25] As oportunidades de mobilidade social eram exíguas, e as práticas econômicas e políticas das elites seguiam, em grande medida, um modelo patriarcalista característico do período colonial.[26] O parco espaço que a pintura e a fotografia tinham nessa sociedade eram, pois, facetas do desejo das elites locais de se tornarem modernas. Havia, contudo, um abismo entre as condições sociais da maioria da população e os anseios modernizantes das elites, afinal " [em 1900] não havia água enca-

21 Andersen não foi o único a deixar a Noruega no século XIX, período em que milhares de noruegueses emigraram principalmente em direção aos Estados Unidos. Para se ter ideia, entre 1884 e 1920 pelo menos 420.000 pessoas emigraram, o que era uma quantidade imensa, dada a população do país. De fato, o final do século XIX foi marcado por um grande número de migrações em toda a Europa, e teve proporções ainda maiores na Noruega que podem ser explicadas, segundo Fournier, por três grandes motivações: busca por liberdade religiosa, espírito aventureiro e principalmente a crise do mundo rural. Logo, grande parte dessa onda migratória obedecia a motivações econômicas e era composta por pequenos agricultores, operários, artesãos e pescadores. Mas nem todos os que emigraram eram pobres, como os jovens, que partiam facilmente, e muitos viajavam sem qualquer motivação particular, "sensíveis ao apelo que exerce sobre eles um mundo virgem". FOURNIER, Vicent. FOURNIER, Vicent. *L'Époque Moderne: De Léssor Industriel, La crise du Valfardstat*. In: BATTAIL, Jean-François; BOYER, Régis; FOURNIER, Vincent. *Les Sociétes scandinaves de la Réforme a nos jours*. Paris: Puf, 1992, p.417.

22 *Notices Coloniales publiée à l'occasion de l'exposition universelle d'Anvers* em 1885. Paris: Librarie africaine et coloniale. Tome premier, seconde et troisième.

23 DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Sao Paulo: Perspectiva, 2009. p. 38.

24 Cf. Kaare Peersen em entrevista concedida a Gunvald Opstad (Historien om Alfredo Emilio Andersen, *op. cit.*).

25 ARRUDA, Maria Arminda. *Arremate de uma reflexão: a revolução burguesa no Brasil de Florestan Fernandes*. Revista USP, São Paulo, n.29, p.56-65, mar./maio 1996.

26 Segundo a caracterização presente em FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 50.ed. São Paulo: Global, 2005.

27 RIBEIRO FILHO, Aníbal. *História do Club Litterário*. Curitiba: Empresa Gráfica Universal, 1972. p.34.

nada, nem serviço de esgoto. Não havendo canalização de água potável para abastecimento da cidade, esta se supria de duas Fontes...".[27] O que não impediu o deslumbramento com a técnica que chegava via Porto diretamente da Europa, encantamento que levou as elites a buscarem esse tipo de serviço, em que "o cliente se converte, ele mesmo, num acessório do estúdio. Suas poses, em geral, obedecem a padrões pré-estabelecidos e já constitucionalizados de acordo com sua atividade profissional e sua posição social" [28].

O impacto da fotografia na arte fez sucesso no Brasil a partir da segunda metade do século XIX e sua popularidade cresce com o incentivo de D. Pedro II. A nova técnica tinha boa aceitação entre os pintores, que a utilizavam como uma ferramenta, e as Exposições gerais de Belas Artes, como a de 1879, passaram a contar com uma seção dedicada à fotografia. De fato,

> O trajeto percorrido pela fotografia nos salões da Academia Imperial não deixa de ser uma representação simbólica de sua progressiva incorporação e aceitação nos domínios da arte e seus espaços tradicionais. Ao longo deste percurso, a fotografia e as belas-artes se aproximaram de várias formas, seja na associação entre profissionais, como fotógrafos e pintores; seja na fusão de habilidades distintas num único profissional (o fotopintor, por exemplo); na troca e apropriação de certas técnicas, ou ainda na definição de uma estética.[29]

A trajetória de Andersen é exemplar dessas colocações: se no início competiu com fotógrafos por retratos, em pouco tempo faria da técnica sua aliada. Fotografava paisagens que depois pintava, aceitava encomendas a partir de fotografias, e da amizade com o fotógrafo alemão Volk[30], o primeiro a se instalar em Curitiba na década de 1880[31], surgiu a oportunidade de dividir com ele o seu primeiro ateliê na capital, onde também deu aulas de pintura entre 1902 a 1915. Foi Volk quem fotografou o pintor em seu ateliê, numa imagem bastante reproduzida, e que Andersen enviou para vários familiares na Noruega, em que ele se faz ver como um pintor de paisagens e retratos.

Em troca, Andersen pintava cenários para o ateliê fotográfico do amigo e coloria fotografias, quando solicitado.[32] Também contribui para a fundação do Clube Filocartista, que tinha como órgão de divulgação a Revista *Cartão Postal*, periódico que tentava reunir os colecionadores locais.[33] No início da carreira no Brasil, Andersen transformou várias de suas pinturas em cartões postais, talvez pelo envolvimento com o clube, mas também se valendo da reprodutibilidade técnica como uma forma de divulgar o seu trabalho, tanto aqui como entre os seus familiares na Noruega. Por fim, Andersen costumava dizer que era mais fácil ser pintor do que fotógrafo, pois além de ser mais rápido, o pintor não tinha a necessidade de apreender todos os detalhes, e ainda podia retocar o trabalho.[34]

De fato, arte e fotografia estiveram juntos na fatura da boa parte dos retratos de encomenda realizados por Andersen. Como exemplo, vale citar a encomenda da Câmara Municipal de Paranaguá de uma série de retratos para figurar nas suas salas e corredores. Dos dezesseis retratos de personalidades

28 KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990. p.44.

29 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.112.

30 H. A. Volk utilizava vários métodos de reprodução, incluindo a daguerreotipia em seu estúdio.

31 Cf. KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990. p 120.

32 O Museu Paranaense tem em seu acervo uma fotografia de uma vista panorâmica de Curitiba pintada por Andersen, assim como duas fotografias de camponesas coloridas por ele entre outras imagens.

33 Cartão Postal. Coritiba, 1905. Órgão do Club Philocartista do Paraná, p.12.

34 Kaare Peersen em entrevista a Gunvald Opstad (Historien om Alfredo Emilio Andersen, *op. cit.*).

executados entre o final do século XIX e início do XX, pelo menos onze são atribuídos a Andersen, todos pintados a partir de fotografias. Essa prática, além de viabilizar a execução dessas imagens, era bem recebida por parte do público, que via na maior semelhança possível entre o retrato e o indivíduo que nele aparece um critério central para a valorização daquelas imagens.

Nas telas pintadas para a Câmara de Paranaguá podemos observar que todas partiram de fotografias ou de pinturas conhecidas desses personagens, e ora vemos que ela serviu como esboço para a posterior pintura, ora tem-se a impressão de que se trata de uma fotopintura[35]. Dados indicativos de que, apesar da grande popularização do retrato fotográfico, o retrato a óleo ainda se manteve indispensável para algumas finalidades, entre elas, ocupar as paredes das repartições públicas. Além disso, dava à obra um tom de unicidade e uma aura que a reprodutibilidade técnica perdeu, embora tenha ganhado em termos de comunicabilidade.[36]

O conjunto da encomenda da Câmara Municipal para Andersen tinha como alvo membros das elites políticas do período e, embora nem todos sejam datados, estima-se que sejam todos do final do sec. XIX e que tenham sido feitos recorrendo a fotografias. Eram eles: Nilo Peçanha, Marechal Floriano Peixoto, Marechal Deodoro, Marechal Hermes, Campos Sales, Dom Manoel Victorino, Prudente de Moraes, Rodrigues Alves, Afonso Pena.

As encomendas de imagens de líderes republicanos estão vinculadas com o advento da República, que abre um sonho de ascensão para as elites locais, alimentando um imaginário de mudança e avanço. O novo regime criou a necessidade de construção de um imaginário republicano, em "fazer a cabeça do povo", que, segundo Carvalho, assistiu *bestializado* às mudanças políticas, motivo pelo qual as artes foram fundamentais afinal, "A manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas."[37] Acompanhando Lilia Schwarcz ao analisar os retratos de D. Pedro II, tais imagens pictóricas "cumprem, portanto, um papel fundamental: produzem, no imaginário, por meio das imagens expostas nas repartições, casas da corte e jornais"[38] políticos e presidentes invisíveis no cotidiano da população.

Com essa primeira grande encomenda oficial, Andersen tem a oportunidade de se projetar na cidade, divulgando seu trabalho para as elites, cada vez mais voltadas para os valores europeus de civilização. Assim, além de retratar os personagens políticos importantes do campo político nacional, Andersen passou a receber encomendas para retratar as elites locais. Dentre tais retratos, a tela mais bem elaborada de todas foi a do personagem mais ilustre da cidade, Manoel Antonio Guimarães (1813-1893) – o Visconde de Nácar[39] – o maior comerciante exportador de erva-mate paranaense, bem como proprietário da maior casa importadora de Paranaguá, além de fazendas, sítios e inúmeros imóveis.

Seu retrato é sério e convencional, e o fundo escuro destaca sua pele clara e a barba branca. Está trajado socialmente e, orgulhoso, ostenta suas medalhas da Ordem do Cristo e da Ordem da Rosa. Há três versões dessa pintura, todas posteriores à morte de Nácar, numa conhecida estratégia de manutenção da memória em prol dos interesses políticos da família, e viabilizada pela fotografia. Arriscaria mesmo colocar que o culto à sua figura representado nesses

35 Técnica que consistia na utilização de recursos pictóricos para se colorir fotografias que, mesmo sendo altamente atacada pela crítica e por pintores, caiu rapidamente no gosto do público. Um exemplo conhecido dessa cooperação entre pintura e fotografia foi Insley Pacheco, um dos principais divulgadores da fotopintura no Brasil. (ver: FÁBIO, Flávia. *Um álbum imaginário: Insley Pacheco*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - UNICAMP, Campinas, SP, 2005).

36 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras escolhidas, v.1).

37 CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11.

38 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

39 Recebeu o hábito da Ordem de Cristo, Comendador da Ordem da Rosa, cavaleiro da Imperial Ordem do Cruzeiro e em 1876 o título de Barão de Nácar. Em 1880 hospedou em seu palacete em Paranaguá o Imperador D. Pedro II e Dona Tereza Cristina, quando recebeu o título de Visconde de Nácar Cf. WESTPHALEN, Cecília. *Clube Literário de Paranaguá*. In: Dicionário histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Editora do Chain e Banco do Estado do Paraná, 1991, p. 205-206.

retratos se confundiam com os cultos aos santos descritos por Freyre, e são materializações da base simbólica do familismo que regia Paranaguá no século XIX.[40] A moda foi se alastrando e homens e mulheres buscavam adornar suas residências, exibindo em suas paredes os fundadores do clã familiar, em uma sociedade em que o regime patriarcal estava ainda bastante arraigado.

Observada em seu conjunto, a pintura para o mercado litorâneo, à base de retratos plasticamente conservadores e, na sua esmagadora maioria, de interesse menor, traz a imagem de um grupo de elite local que buscou se representar de uma forma tradicional e caricata. Aqui a fotografia foi indubitavelmente um recurso fundamental que permitiu ao pintor atender às demandas oriundas do litoral paranaense, uma vez que possibilitou a encomenda de retratos de políticos importantes, póstumos, e de outras figuras que por motivos variados não pudessem posar para o pintor. Numa situação na qual a semelhança tinha um papel central, isso fazia muita diferença.

Mas não foi com esse grupo que Andersen mais se tornou próximo, mas com os engenheiros estrangeiros, e aqui novamente a fotografia é uma janela para esse contexto de relações sociais. Na fotografia *Piquenique na Serra do Mar (Andersen, engenheiros e suas famílias)*[41] há toalhas estendidas pelo chão, garrafas, cestas de comida, sombrinhas etc. conformam todo um aparato de um piquenique entre amigos, realizado na Serra do Mar, neste registro vivo de um momento de sociabilidade entre Andersen, seus amigos engenheiros, suas esposas e filhos. Pode-se identificar ao seu lado, no canto esquerdo da fotografia, o engenheiro alemão Rudolf Lange, e mais atrás, de barba branca, o sueco Carl Westerman, acompanhados de suas famílias. Tinham em comum o fato de serem estrangeiros, condição que vai perpassar toda a trajetória do pintor nos trópicos. Desse grupo vieram também diversas encomendas de retratos a partir de fotografias, afinal as pinturas eram utilizadas como moedas de troca de favores, simbolos de agradecimento, formas de presentear e homenagear os amigos. Em muitos casos, as faturas trazem à tona as imbricadas relações entre políticos, literatos e artistas plásticos, mas também dizem sobre um gosto artístico difundido e muito ligado à emergência da fotografia e o seu encantamento. Afeito a uma representação acadêmica e realista de seus retratados, no sentido de corresponder a uma maior objetividade na representação do modelo, esse tipo de fatura era critério de excelência para os apreciadores locais, como indicam as críticas sobre os retratos na imprensa, que eram, em geral, muito bem vistas.[42]

Além disso, da amizade com os engenheiros vieram algumas encomendas interessantes da ferrovia para a qual trabalhavam. Os principais registros iconográficos da ferrovia são fotográficos, como as famosas imagens de Marc Ferrez e Arthur Wischral, que destacam o imenso grau de dificuldade e a magnitude da técnica necessária para a sua construção. As três telas pintadas por Andersen retratando a estrada de ferro foram feitas a partir de fotografias que faziam parte do acervo do pintor, duas delas tematizando construções que abrigavam os engenheiros e demais trabalhadores, e a outra, que possui duas versões, um viaduto que reflete os desafios de sua construção, mas também a paisagem que o rodeia.

Na imagem do Viaduto Carvalho temos uma paisagem preocupada com a fidelidade à imagem fotográfica, mas que buscou ressaltar seu entorno, com

40 FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 50.ed. São Paulo: Global, 2005.

41 Fotógrafo desconhecido. *Piquenique na Serra do Mar (Andersen, engenheiros e suas famílias)*. C. 1900. Acervo Museu Alfredo Andersen.

42 O jornal *A República* de 1926, Raul Gomes comenta: "Nos trabalhos do professor eminente não há o que preferir. No retrato, dificilmente se encontrará hoje, em todo o nosso paiz, quem se aproxime do seu pincel maravilhoso que faz viver a figura, que ella imprime o caráter personalíssimo que lhe é próprio, a par de uma técnica magistral do desenho e colorido." (28.07.1926) A Revista *Festa*, de 1928 também trata do assunto: "Como retratista Andersen é muito pessoal no que se refere ao colorido. Quase nunca vê as cores que nós, brasileiros temos. Vê-nos vermelhos, como são os seus patrícios escandinavos. Em compensação, a construção, o desenho são sólidos e acertados. A psicologia, excelente" (Festa, ano I, n. 11, Rio, 1928, p.15). E a *Illustração Paranaense*, de 1930 coloca que: " Este mesmo artista, que desde o início de sua gloriosa carreira pendeu por excellencia para o lado do difficilimo retrato, no qual se revelou um profundo pesquisador de segredos no caracter physionomico, conseguindo realizar neste campo da arte inconfundíveis producções..."

a cadeia de montanhas da Serra do Mar ao fundo, envolta numa névoa que lembra algumas telas pintadas do *Morro do Marumbi.* O local, segundo a descrição de Nestor Vitor: "é a mais perigosa dentre todas as arcadas naquela linha, pois que encosta por uma parte a um imenso rochedo, dando pela outra sobre um medonho despenhadeiro, sem parapeito algum que separe o trem do abismo sem fundo que transpõe".[43] A fotografia que deu origem à tela, contudo, é mais centrada na estrada, sendo que o pano de fundo da paisagem parece ter sido uma opção do pintor.

43 VÍTOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná.* Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996, p. 59.

A pintura à óleo intitulada *Vista da curva do Cadeado* (sem data) tem um aspecto documental de representar a construção que funcionou como escritório da comissão construtora, que dali desfrutava de um panorama privilegiado da serra e das obras em andamento. A imagem do Cadeado foi encomendada por engenheiros para presentear Teixeira Soares, um dos diretores da obra. Ao observá-la ao lado da fotografia que deu origem à encomenda, percebe-se que nela a locomotiva que ocupa o canto direito da tela é o seu tema, circundada pela paisagem, enquanto na pintura a óleo ela foi banida. Em lugar dela, um homem e um cachorro andando sobre os trilhos poderiam passar despercebidos ao observador desatento, uma vez que, pequenos, têm pouca visibilidade na composição; ainda menor é um homem que aparece, quase insignificante, ao lado da casa, afinal, o que chama atenção ao olhar é a magnitude da paisagem, com o Pico do Marumbi ao fundo, que rouba a cena e que lembra uma paisagem nórdica, pelos tons e pela atmosfera que ela traz.

Mais preocupado com a paisagem do que com a ferrovia, ela está longe de caminhar junto às representações literárias formuladas pelos paranaguaras que enalteciam a estrada como um ícone de modernidade e do progresso. Para sua execução o pintor acionou uma palheta de cores frias e, ao retirar da cena a locomotiva, Andersen reinterpreta a fotografia a partir de uma leitura sua, dando as costas ao tão aclamado progresso, elaborando uma imagem pacata e sem movimento.[44]

44 Bastante diferente, por exemplo, de clássicas vistas da estrada de ferro como ícones da modernidade, como em *Chuva, vapor e velocidade* (1844) de Turner e na série de Monet da *Gare Saint-Lazare* (1877), em Paris. Segundo Hartman, para além da coincidência temática, há o modo de representar as estradas de ferro como *trens fantasmas* "cujo aparecimento fugaz já significa também a próxima desaparição, cuja luz estranha já carrega a inevitabilidade melancólica da sombra" HARTMANN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 36.

E, de fato, o ideário moderno associado à ferrovia se quebrava quando se observam as notícias que os jornais locais veiculavam, que reportavam com frequência inconveniências, atrasos e reclamações. Os sonhos de progresso e modernidade tiveram também uma trágica contrapartida humana, com centenas de mortes e tragédias, "uma senda de equívocos, em que a ilusão já aparece entranhada nas coisas e nos ideários".[45] Imagens de barbárie semelhante às ocorridas na Amazônia aconteceram também no *Brasil diferente:* durante sua gestão, Teixeira Soares pede à direção da companhia que lhe envie 6.000 homens para garantir que, ao final, tivesse ao menos 3.000. Parafraseando Hartman, entre a perspectiva do progresso e sua efetivação, havia um imenso abismo, e as tentativas de romper com os valores tradicionais esbarravam em estruturas invisíveis mas persistentes.[46]

45 *Ibid.*, p.96.

46 *Ibid.*, p.35.

O contraste de cores e luzes de outras cenas da mesma região, que não foram confeccionadas sob encomenda, mostra um pintor que via nas cenas rústicas uma beleza singular. Ao mesmo tempo, os habitantes dessas paisagens são sempre pequenos diante da grandeza da natureza, mas suficientes para registrar elementos que compunham uma iconografia da simplicidade das suas vidas.

Andersen e Ana

Figura 3 – Fotógrafo desconhecido. *Alfredo Andersen e Ana de Oliveira Andersen,* c. 1930. Acervo da família, Noruega

Esta é a única imagem conhecida em que Andersen e sua esposa Ana aparecem juntos, numa fotografia tirada no jardim da casa da família. Desconhecida no Brasil, encontrei-a num porão empoeirado, junto a álbuns antigos da família do pintor na Noruega. Diante das poucas fontes escritas sobre a companheira do pintor, as telas que Andersen pintou da esposa e esta imagem em particular adquirem um valor documental importante para entender o lugar de Ana e sua função na trajetória de Andersen. Minha hipótese é que o casamento e a sua condição de imigrante são variáveis-chave para a configuração da sua posição fronteiriça na sociedade local.

Há, contudo, pouca documentação que explicite o ônus social que o casamento com uma nativa de origem humilde acarretou, assim como o estigma de estrangeiro que sofreu. Para suprir esse lacuna, o historiador Carlo Ginzburg reconstruiu um método indiciário que emergiu no final do século XIX no âmbito das ciências humanas. De início, o fato de a fotografia ser a única disponível do casal é já um dado indiciário: Ana não está presente em nenhuma das várias imagens públicas do pintor, seja pintando, seja em abertura de exposições, dentre outros eventos sociais variados, o que faz pensar na existência de barreiras sociais para que ela participasse da vida pública do marido. A imagem traz outros pequenos sinais, detalhes que podem ser reveladores de fenômenos mais gerais. A fotografia foi tirada com o evidente propósito de ser enviada aos parentes nórdicos, sendo Andersen já um homem de idade, o que permite situá-la cronologicamente em torno da década de 1930. Ambos vestiram-se formalmente para posar: enquanto ele usava seu habitual terno e gravata, ela escolhe sua "roupa de domingo", afinal era ocasião de construir uma imagem de felicidade e bem-estar para os parentes distantes. Mas os sapatos de salto alto quase pequenos para os tornozelos grossos, o pé chato hesitante a frente, a mão esquerda quase escondida, o abraço ensaiado e o quase sorriso dela tensionam

a imagem que a fotografia quis construir. É um pouco como a caracterização que Simmel[47] faz do estrangeiro em suas relações mais íntimas: há um toque de estranheza na imagem do casal, fruto da tensão que decorre do fato de que as diferenças entre eles parecem maiores do que as semelhanças. As diferenças sociais – e também de idade – eram grandes, e por mais que estivessem bem vestidos, o contraste com a simplicidade do entorno, com o chão de terra batido e a porta de ripas de madeira sugerem uma realidade social áspera.

47 SIMMEL, Georg. *El extranjero*. In: _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales*: escritos escogidos. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2002. p.215.

Outras duas fotografias – da esposa com os filhos – estavam juntas no mesmo álbum, mas infelizmente desfocadas e sem qualidade para serem reproduzidas. Elas podem ter sido tiradas por Andersen, pois um envio anterior fora feito por ele como descrito em uma carta aos seus pais: "Há alguns dias eu enviei a vocês algumas fotos dos meus filhos e da minha esposa. Elas foram tiradas em casa por mim mesmo, por isso elas não são tão boas como poderiam ser. Dinheiro é uma raridade, e um fotografo profissional é algo muito caro".[48]

48 Carta de Alfredo Andersen a seus pais, enviada em novembro de 1915. (Acervo Museu Alfredo Andersen).

Embora Andersen contasse com reconhecimento local por parte das elites, o aumento considerável do número de pintores qualificados no estado – alguns discípulos dele – aumentava a competitividade por posições e encomendas, que somados aos debates nacionalistas e deterministas em curso, colocaram o pintor norueguês numa difícil situação, à qual ele respondeu, em parte, com suas pinturas. Nesse contexto, Andersen era já um homem de meia-idade, com quatro filhos e alguns netos, e acossado diante de hostilidades e frustrações, volta-se cada vez mais para o seu mundo interior, encontrando na expressão plástica uma forma de dar vazão às questões e tensões com as quais se defrontava, mas também registrando seu caminho em direção à luz da terra e da cultura que ele adotou.

Mas, a despeito da quantidade de retratos da esposa produzidos por Andersen, é nas cenas de gênero que o pintor objetiva o lugar dela no seu processo de assimilação à cultura brasileira. Aqui percebe-se o que chamou a atenção do pintor no Brasil para ele que não era afeito a cenas urbanas. Várias dessas telas, ao lado da fotografia do casal, trazem à tona aspectos sociais e do cotidiano da família que tensionavam as representações de Andersen como um "mestre", *pai da pintura paranaense* etc. O casamento com Ana traz uma vivência que ele transfigura em temas e composições que, por estarem desvinculadas de encomendas, configuram as composições mais livres e criativas do pintor. Nelas Andersen deixa de ser um instrumento dos comitentes e passa a executar temas com os quais tinha maior afinidade, reverberando em trabalhos autorais.

Socialmente invisível para as elites que se apropriaram da trajetória de Andersen, Ana teve uma posição proeminente nas cenas de gênero do marido, onde ele devia sentir-se mais livre para criar e compor. Embora no plano teórico a mestiçagem do europeu com o indígena fosse bem-vista, o *Brasil diferente*, branco e europeu almejado pelos *paranistas,* varreram os sinais negros e romantizaram via Turin os indígenas que pareciam deuses gregos. Ana não teria qualquer chance de encaixar-se socialmente nas atividades de Andersen que envolviam as lides da vida pública, menos ainda em ambientes que se pretendiam afrancesados. Mas, se, por um lado, ela trazia esse ônus social, que pode ter contribuído para o seu isolamento, num momento em que a estilização da vida de artista nos moldes de uma boêmia frequentadora de cafés estava em voga, por outro ela abriu um universo temático e pictórico. Contradições e ambiguidades da vida, presentes também na fotografia do casal.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

ARRUDA, Maria Arminda. *Arremate de uma reflexão: a revolução burguesa no Brasil de Florestan Fernandes.* Revista USP, São Paulo, n.29, p.56-65, mar./maio 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política* (Obras escolhidas, v.1). São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante (do etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto *et al. O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CORRÊA, Amélia S. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo.* Tese de doutorado em Sociologia. FFLCH-USP, 2012.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Sao Paulo: Perspectiva, 2009.

FÁBIO, Flávia. *Um álbum imaginário: Insley Pacheco.* Dissertação (Mestrado em Multimeios) - UNICAMP, Campinas, SP, 2005.

FOURNIER, Vicent. *L'Époque Moderne: De Léssor Industriel, La crise du Valfardstat*. In: BATTAIL, Jean-François; BOYER, Régis; FOURNIER, Vincent. *Les Sociétes scandinaves de la Réforme a nos jours.* Paris: Puf, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 50.ed. São Paulo: Global, 2005.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos,emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HARTMANN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KOLLOEN, Ingar Sletten. *Hamsun Svermeren.* Gyldendal, 2003.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.

MARGOTTO, Samira. *Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo 1930-1960*. Vitória: Edufes, 2004.

MESSEL, Nils (Redaktør). *Norske Forfatterportretter.* Oslo: Ascheboug og Gyldendal, 1993.

Pedro Weingartner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

PEERSEN, Kaare, em entrevista a Gunvald Opstad. In: Historien om Alfredo Emilio Andersen, Faedrelandsvennen, 6 nov.

PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen.* Curitiba: Mundial, 1960.

RIBEIRO FILHO, Aníbal. *História do Club Litterário.* Curitiba: Empresa Gráfica Universal, 1972.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERAPHIM, Miriam. *Eros adolescente: no verão de Eliseu Visconti*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008

SIMIONI, Ana P. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SIMMEL, Georg. *El extranjero*. In: _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales: escritos escogidos.* Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

SLAATTO, Anine Wollbaeck. *Alfredo Andersen: Kristiansandgutten som ble Brasils første portrett: og folkelivsmaler*. Kunst og Kultur, Oslo, p.247-256, 1940.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889).* Rio de Janeiro: Rocco, 1995

VARNADOE, Kirk. *Northern light: Nordic art at the turn of the century*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

VÍTOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

WESTPHALEN, Cecília. *Clube Literário de Paranaguá.* In: Dicionário histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Editora do Chain e Banco do Estado do Paraná, 1991.

O corpo entre dois sistemas de figuração. O surrealismo de Ismael Nery e Flávio de Carvalho

Thiago Gil[1]

Resumo

Em texto no qual refletia sobre a situação da arte na década de 1940, o poeta surrealista André Breton notava uma polarização dos debates sobre pintura entre o que chamava de "dois sistemas de figuração": o primeiro mantinha um contato direto entre o "mundo exterior" e sua representação no espaço do quadro; o segundo rompia decididamente com essa postura e exigia do quadro que extraísse suas virtudes de seus próprios elementos constitutivos. Ambos seriam tendências expressivas complementares, que conviveram durante os mais de vinte anos da trajetória surrealista nas artes visuais. A partir dessa ideia, a comunicação pretende avaliar como um conjunto de obras dos artistas brasileiros Ismael Nery e Flávio de Carvalho cria um diálogo original com ambos "sistemas de figuração" surrealista, mediado sobretudo pela exploração das possibilidades de representação do corpo humano.

O texto aqui apresentado é resultado da Dissertação de Mestrado concluída em setembro de 2012[2], sob orientação do prof. Tadeu Chiarelli, na qual discuto algumas relações possíveis entre as obras de cinco artistas brasileiros e o surrealismo. Nela, portanto, não foram abordados apenas trabalhos de Ismael Nery (1900-1934) e Flávio de Carvalho (1899-1973), nos quais me concentro aqui, mas também de Tarsila do Amaral (1886-1973), Cícero Dias (1907-2003) e Jorge de Lima (1893-1953).

Decidi abordar neste ensaio apenas Nery e Carvalho, primeiro porque o espaço seria restrito para uma discussão mais aprofundada dos cinco artistas; segundo porque, nas etapas finais da pesquisa, pude notar uma possibilidade de aproximação entre algumas obras desses dois artistas a partir de certos problemas levantados pelos surrealistas. Possibilidade a que tentarei dar forma nas páginas que seguem.

Falar em surrealismo ou problemas surrealistas certamente soa bastante genérico. Principalmente quando o interesse são as artes visuais. Afinal, quais seriam as ideias surrealistas sobre artes visuais? O que sabemos mais sobre o surrealismo é basicamente o que está nos manifestos de André Breton (1896-1966). Ou, de modo ainda mais restrito, no primeiro *Manifesto do Surrealismo*. Nele, o surrealismo ganha sua definição mais conhecida como "automatismo psíquico puro" e podem ser encontradas até mesmo instruções para se realizar experiências de escrita automática, maneira de registrar esse automatismo desviando-o para criação poética. Pouco ou nada, entretanto, é discutido sobre as artes visuais nesse primeiro manifesto. E nos demais não é muito diferente.

1 Graduado em Artes Plásticas (2008) pela ECA-USP e Mestre em Artes Visuais (2012) pela mesma instituição. Integra a equipe de pesquisadores da 28ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2008. Entre novembro de 2011 e março de 2012, organiza o ciclo de encontros História(s) da Arte no Brasil, promovido pela Biblioteca Mário de Andrade. É membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, desde 2007.

2 A pesquisa foi realizada com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Quem quiser conhecer as ideias surrealistas sobre arte terá de se desviar desses e de outros textos mais conhecidos do movimento e voltar-se para as páginas das revistas editadas pelo grupo e dos catálogos das exposições que organizaram. Nesses outros espaços discursivos travaram-se debates que, inclusive, puseram em xeque a possibilidade de o surrealismo existir nas artes visuais, embora já nos seus primeiros anos de atividade o grupo contasse com a participação de artistas como André Masson (1896-1987), Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976) e Joan Miró (1893-1983).

Nem é preciso dizer que novamente o grande agitador do grupo surrealista, André Breton, esteve à frente dessas discussões. Em 1928, ele reuniria em livro a série de artigos "Le Surréalisme et la Peinture" [O Surrealismo e a Pintura], publicados ao longo de três anos na primeira revista editada pelo grupo – La Révolution Surréaliste (1924-1929) –, aos quais acrescentaria ainda textos redigidos para os catálogos das exposições de Yves Tanguy (1900-1955) e Hans Arp (1886-1966) na Galerie Surréaliste. Breton, portanto, não só acompanhou como participou ativamente da construção do discurso surrealista sobre arte.

Não há espaço aqui para se resgatar integralmente esses debates[3]. Selecionei apenas algumas questões que considero importantes, a partir de um texto redigido por Breton em 1944, como prefácio à exposição do pintor norte-americano Enrico Donati (1909-2008). No exílio forçado em Nova York, Breton depara-se com um ambiente artístico em processo de renovação e se pronuncia a respeito de alguns artistas nele envolvidos, como Arshile Gorky (1904-1948) e Joseph Cornell (1903-1972), além de Donati. No texto sobre este último, seu objetivo já não será mais defender as possibilidades do surrealismo nas artes visuais, então já consolidadas, mas sugerir que certa polarização nos debates sobre arte naqueles anos fora resolvida há muito tempo pelos surrealistas. Essa polarização envolvia o que Breton chama de "dois sistemas de figuração".

Em suas palavras, o primeiro sistema mantém: "contato direto com o mundo exterior e, ainda que o submeta a alguma perturbação, toma-o manifestamente como referência". Já o segundo sistema: "rompe com todas as aparências ao menos imediatas, no limite pretende libertar-se mesmo da submissão ao espaço convencional e exige do quadro que tire sua virtude objetiva apenas de si."[4]

Pela expressão "tirar sua virtude objetiva apenas de si", é possível entender duas coisas. Por um lado, uma maior atenção aos elementos específicos da pintura: a bidimensionalidade do suporte, a materialidade dos pigmentos e veículos, as relações das cores entre si, a luminosidade dos tons, etc. Estamos diante da valorização da "concretude do meio em si mesmo", expressão utilizada em artigo[5] publicado, também em 1944, por Clement Greenberg (1909-1994), crítico norte-americano que, naquele momento, era já um dos principais defensores de tal valorização, compreendendo-a como o ponto culminante de um desenvolvimento artístico iniciado em meados do século XIX. Por outro lado, pode-se entender aquela expressão como indicativa da importância conferida por Breton à experiência direta do observador com a obra, à capacidade que o quadro teria de mobilizar a imaginação do observador a partir das relações construídas dentro de seu próprio espaço e

3 Ao leitor interessado, remeto ao primeiro capítulo de minha Dissertação, disponível em versão digital na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP – http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/. Nele são discutidos os debates sobre as artes visuais travados no interior do grupo surrealista.

4 "La querelle en quoi se résument plus ou moins toutes les autres est celle qui oppose, avec une égale intransigeance, les tenants de deux systèmes de figuration : l'un qui entend garder le contact direct avec le monde extérieur et, à quelque bouleversement qu'il le soumette, y prend manifestement ses repères, l'autre qui rompt avec toutes les apparences au moins immédiates, à la limite prétend s'affranchir même de la soumission à l'espace conventionnel et exige du tableau qu'il tire sa vertu objective de soi seul." BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2008, t. 4, p. 586.

5 "Arte Abstrata", publicado em *The Nation*, 15 de abril de 1944. In FERREIRA, Glória. MELLO, Cecília Cotrim de. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997, p. 61-66.

de sua própria lógica, sem qualquer necessidade de fazer justiça ou mesmo, como disse certa vez o filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969), descartando "a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica."[6]

Se tivermos em mente esses dois sentidos para a expressão "tirar sua virtude objetiva apenas de si", podemos entender porque, para Breton, aquela polarização entre os dois sistemas de figuração não encontraria lugar no surrealismo. Ele entende a ambos como formas de expressão complementares e não excludentes. Ao fazer isso, Breton admite que, mesmo um quadro que mantenha ainda uma referência objetiva, um contato direto com o mundo exterior (a representação de uma maçã, por exemplo), pode extrair suas virtudes apenas de si, ao abrir mão da necessidade de simular a mesma lógica desse mundo em seu espaço (representando, por exemplo, essa maçã no lugar da cabeça de um cavalheiro de fraque).

Além disso, o que mostravam os mais de vinte anos de atividade surrealista em pintura e arredores (fotografia, fotomontagem) era justamente a possibilidade de convivência dos dois sistemas. De fato, dificilmente se poderá negar às obras dos pintores André Masson, que desde meados dos anos 1920 já realizava seus chamados quadros de areia, e de Joan Miró, que se alia ao grupo surrealista em 1925, a exploração daqueles elementos específicos da pintura, mesmo que não abram mão de uma referência objetiva.

Ainda no texto sobre Enrico Donati, Breton cita a seguinte frase, extraída de *L'Art romantique*, de Charles Baudelaire (1821-1867), reconhecendo nela uma possibilidade de acordo para a polarização dos debates:

> Todas as faculdades da alma humana devem estar subordinadas à imaginação que as põe em requisição todas ao mesmo tempo... A linha e a cor fazem pensar e sonhar todas as duas; os prazeres que derivam delas são de uma natureza diferente, mas perfeitamente igual e absolutamente independente do assunto do quadro.[7]

Desde que estejam a serviço da imaginação, os elementos plásticos contém em si o seu próprio valor para fazer "pensar e sonhar", independente do assunto ou da imagem a que dão corpo.

Hoje esse tipo de observação pode soar quase como uma trivialidade, mas é preciso notar que, no contexto do desenvolvimento das ideias surrealistas sobre arte, ela configura um avanço importante. Se a independência ou a liberdade da experiência do observador com a obra, ou seja, a desvinculação dessa experiência da necessidade de estar de acordo com a percepção convencional dos espaços e objetos, foi sempre algo central no pensamento de Breton sobre arte, não se pode dizer o mesmo da valorização dos meios pictóricos.

Basta lembrar que nos primeiros artigos de "O Surrealismo e a Pintura", em 1925, Breton recorre à antiga imagem da pintura como janela[8], ainda que querendo falar de uma janela para o "mundo interior" dos automatismos psíquicos, dos sonhos, das visões delirantes e alucinações. Mesmo assim, falar em pintura como janela é desmaterializá-la, tornar seus suportes e materiais invisíveis ou transparentes como um vidro. A experiência de duas décadas de pintura surrealista, principalmente se levarmos em conta a obra dos dois artistas mencionados, Miró e Masson, provou que semelhante atitude não se sustentava.

6 ADORNO, Theodor W. "Revendo o surrealismo" In *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 136.

7 "Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois... La ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui en dérivent sont d'1une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendante du sujet du tableau." BRETON, Op. Cit., p. 587.

8 BRETON, Op. Cit., p. 351.

Em todo caso, a atitude inicial de Breton frente às possibilidades que enxergava para a pintura surrealista estava em ampla medida ligada ao impacto que tiveram sobre ele os quadros metafísicos de Giorgio de Chirico (1888-1978). Novamente em "O Surrealismo e a Pintura", ele fala da vontade que sentia de literalmente entrar nos quadros do pintor greco-italiano. Vontade essa que fica patente em uma fotografia de Man Ray (Imagem 1)[9] na qual se vê Breton deitado em frente a uma das versões de *O enigma de um dia*, como se fizesse parte da cena.

9 Devido à restrição editorial a três imagens por texto, muitas das obras aqui comentadas não puderam ser reproduzidas. Remeto o leitor à versão digital da Dissertação (disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP – www.teses.usp.br), onde poderá encontrar, no álbum de imagens, reproduções de todas as obras discutidas.

Imagem 1. Man Ray, Sem título, 1930, fotografia. Obtido em http://www.manray-photo.com

Também a obra de Max Ernst, outro artista fundamental para o pensamento de Breton sobre arte, induzia a essa percepção do espaço bidimensional como janela. É notável como é justamente por isso que as colagens do artista alemão distinguem-se das colagens dadaístas, cujo choque entre imagens não atenua, mas acentua a bidimensionalidade do suporte. Desde suas primeiras colagens, como no caso de *Por sobre as nuvens caminha a meia-noite*, Ernst se preocupa em situá-las num espaço homogêneo, num fundo mesmo, se quisermos. E esse fundo, como o próprio artista admitirá, é fundamental para o processo de desestabilização das relações convencionais entre os objetos pretendida pela imagem e pela colagem surrealista.

No sexto número da segunda revista editada pelo grupo, *Le Surréalisme Au Service De La Révolution*, publicado junto com o quinto, em maio de 1933, aparece um texto de Max Ernst, "Comment on force l'inspiration" (Como forçar a inspiração) apresentado como trecho de um *Traité de la Peinture Surréaliste*. Nele o artista narra como teria se dado a descoberta da possibilidade da colagem surrealista:

> Na época em que estávamos particularmente apaixonados pelas pesquisas e primeiras descobertas no domínio da colagem, ocorreu que, caindo por acaso ou como por acaso sobre (por exemplo) as páginas de um catálogo em que figuravam objetos para demonstração anatômica ou física, nós encontramos reunidos elementos de figuração de tal modo distantes que o absurdo mesmo dessa associação provocou em nós a sucessão alucinante de imagens contraditórias, se superpondo umas às outras [...] Essas imagens exigiam elas mesmas um **novo plano**, para seu encontro **num novo desconhecido** (o plano da não conveniência). Bastava então acrescentar, pintando ou desenhando, e para isso apenas reproduzindo docilmente *o que se via em nós*, uma cor, um rabisco, uma paisagem estranha aos objetos representados, um corte geológico, um assoalho, uma única linha reta significando o horizonte, para obter uma imagem fiel e fixa de nossa alucinação e transformar em um drama revelando nossos mais secretos desejos, aquilo que antes não era mais do que uma imagem banal de publicidade.[10]

10 "À l'époque où nous étions particulièrement passionés par les recherches et les premières découvertes dans le domaine du collage, il arriva que, tombant par hasard ou comme par hasard sur (par exemple) les pages d'un catalogue où figuraient des objets pour la démonstration anatomique ou physique, nous y trouvâmes rénuis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en nous la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres [...] Ces images appelaient elles-mêmes un plan nouveau, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non convenance). Il suffisait alors d'ajouter, en peignant ou en dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement *ce qui se voit en nous*, une couleur, un griffonage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, le ciel, une coupe géologique, un plancher, une seule ligne droite signifiant l'horizon, pour obtenir une image fidèle et fixe de notre hallucination et transformer en un drame révélant nos plus secrets désirs, ce qui auparavant n'était qu'une banale page de publicité." ERNST, Max. *Comment on force l'inspiration*. Le Surréalisme au Service de la Révolution. Paris, n. 6, 1933, p. 44.

Essa mesma atitude é notada também na pintura de Ernst.

É desse modo que, aparentemente, tanto as obras como o discurso surrealista sobre arte ficam como que "entre" aqueles dois sistemas de figuração de que falava Breton. Os surrealistas não chegam a uma eliminação total da referência ao mundo exterior ou, se assim se quiser, de uma referência figurativa, mas também não tomam essa referência de maneira convencional, ou seja, como algo que deve seguir a mesma lógica com que as coisas se apresentam à percepção visual. O mundo exterior entra no quadro surrealista a serviço da imaginação e do desejo do artista que, livre das regras do "jogo da existência empírica", pode aproximar objetos extraídos de realidades as mais distantes, criando situações "impossíveis", mas que, pelo fato mesmo de terem sido criadas na obra surrealista, tornam-se "possíveis". E é a possibilidade do impossível um dos segredos das artes mágicas surrealistas.

Precisamente nesse espaço "entre" dois sistemas de figuração, o corpo humano será transfigurado de diversas maneiras pelos surrealistas.

Neste ponto, e a partir dessas considerações iniciais, passo aos comentários sobre alguns trabalhos de Ismael Nery e Flávio de Carvalho. Dentro deles, emergirá o problema da representação do corpo humano e de como, creio, esses dois artistas valeram-se, na criação de alguns de seus trabalhos, de estratégias surrealistas que envolvem os dois sistemas de figuração estabelecidos por Breton.

Começo por *Figura combinada*, de Ismael Nery. O desenho representa o instante de um beijo entre um homem e uma mulher. As figuras se interpenetram, num enlace favorecido pelo traço seguro e regular. Dessa interpenetração, surge uma espécie de fantasma de uma terceira figura, localizada entre o casal. O artista obtém este efeito fazendo com que parte do contorno de cada figura seja também parte do contorno de outra.

Além da figura fantasma que emerge do enlace, chama atenção a área do pescoço do homem, que aparece seccionada e como que oca, sem músculos ou estrutura óssea, exibindo apenas espécies de tubos que poderiam talvez representar a medula espinhal e parte do sistema digestivo e respiratório.

Num dos poucos textos publicados sobre a obra de Nery na década de 1930, o escritor e poeta sergipano José Barreto Filho (1908-1983) ensaia uma interpretação desse desenho como síntese da compreensão que Ismael Nery

teria do ato de geração do ser humano. Esse ato seria uma realização conjuntamente divina e humana, dividida, portanto, em duas fases: uma no plano da carne e a outra no plano do espírito[11].

<?> Cf. BARRETO FILHO. "Um desenho de Ismael Nery". *Festa. Revista de Arte e Pensamento*, Rio de Janeiro, 2ª fase, ano 1, n. 6, jan. 1935, p. 5.

No primeiro plano, se produz um novo corpo; no segundo, uma nova alma. Essa produção, ou antes reprodução, deveria, ainda segundo Barreto Filho, ocorrer em sincronia, já que corpo e alma seriam condição de existência um do outro. Porém, o desenho de Ismael representaria justamente a cisão entre os dois planos, "como se os criadores do corpo não quisessem ou não pudessem criar também a alma."[12] Tal impossibilidade estaria representada na contradição entre os olhares das duas figuras. Se ambos não parecem expressar o desejo carnal que se esperaria do ato erótico que praticam, no olhar do homem Barreto Filho percebe ainda uma espécie de centelha, um índice de atividade espiritual, que ele interpreta como um desejo de realização da fecundação espiritual. Desejo anulado pela impassibilidade do olhar feminino, que embora cedendo o corpo, parece ausente em espírito, impossibilitando a geração do novo ser. De modo que, para Barreto Filho, esse desenho seria a expressão, em suas palavras, de uma "dramática e transcendental incompreensão entre os sexos."[13]

12 BARRETO FILHO, Ibidem.

13 BARRETO FILHO, Op. Cit., p. 6.

Independente do acerto dessa interpretação, interessa notar que tal análise permite perceber a interessante relação entre forma e conteúdo no desenho, já que a interpenetração entre corpos e almas, do modo como Nery imaginava o ato da concepção humana, é figurada pela interpenetração das linhas que configuram os corpos do homem, da mulher e da terceira personagem no espaço "entre" ambos.

Barreto Filho tenta compreender ainda o sentido da abertura na garganta da figura masculina. Ele a considera um elemento "profético". O fato de a morte precoce de Ismael, ocorrida menos de um ano antes da publicação do artigo, ter sido resultado de duas graves doenças nas vias respiratórias que o consumiram durante cerca de 5 anos, leva o autor a imaginar que a figuração da chaga na garganta poderia estar relacionada a uma intuição da morte iminente. Intuição aliada a uma convicção da estreita ligação, no ciclo da existência material do homem, entre criação e destruição, vida e morte, geração e decomposição.

Por esse raciocínio, é como se Nery percebesse que a mesma cavidade por onde se iniciava a comunhão com o corpo de sua esposa – e que poderia dar origem à geração de um novo ser –, vertia as secreções que anunciavam o destino trágico que o aguardava. O desenho, compreendido então como uma anotação autobiográfica, representaria, por um lado, o início do ato que potencialmente pode gerar uma nova vida, e, por outro, a marca da doença que, dentro de poucos anos, levaria o artista à morte.

Mais do que o possível valor profético do desenho, interessa reter dessa interpretação a noção de que para Nery, nas palavras de Barreto Filho, "a fonte da vida se confundia com a da morte" e de que isso é expresso pelo artista no corpo da figura que o representa no desenho. Ideia semelhante parece se insinuar também em *Figura*.

A obra é uma representação da maternidade. Chama atenção, porém, o modo como os braços da mãe são construídos. Eles parecem indicar diferentes fases do processo de decomposição do corpo. O braço e a mão esquerdos

da figura estão sem pele e têm os músculos expostos. O braço direito – pertencente, na verdade, a uma segunda figura, espécie de sombra que adquire autonomia em relação ao corpo da mãe – pousa, sobre a área do corpo materno onde a vida está em gestação, uma mão sombria, enegrecida, exibindo sua estrutura óssea, como se estivesse já em estado avançado de decomposição. Novamente, a mesma figura parece anunciar geração e decomposição, vida e morte, princípios opostos, mas complementares, de cujo movimento compõe-se o ciclo da existência material.

Essas duas obras comentadas, *Figura combinada* e *Figura*, oferecem já algum material para se começar a estabelecer uma relação entre Ismael Nery e os surrealistas. É de se destacar que em ambas podem ser percebidos dois elementos comuns: primeiro, a presença de uma figura "fantasmática", que se integra e participa da configuração das demais personagens do quadro; segundo, a presença do que será chamado aqui de "operações" – no sentido mesmo de intervenções – sobre o corpo dos personagens. São esses justamente os dois aspectos que transfiguram as imagens, que levam o observador a não se contentar apenas com um nível primário de significado, que no caso seria o de uma cena representando um beijo e outra a maternidade. O observador é forçado a ir além.

Se a presença de figuras fantasmáticas não é tão comum assim na pintura surrealista, não se pode dizer o mesmo das "operações" sobre o corpo. Na verdade, esta parece ser uma estratégia central dos artistas surrealistas para sugerir outros níveis de significado em suas imagens. Para mencionar uma composição análoga a *Figura*, embora não aborde o tema da maternidade, pode ser lembrada *La Découverte*, de René Magritte (1898-1967), em que partes da superfície do corpo feminino representado compõem-se de textura de madeira. Assim como em *Figura*, é a intervenção realizada no corpo da personagem representada que desestabiliza sua percepção "normal".

Outras obras podem ser mencionadas aqui como baseadas no mesmo princípio das "operações" sobre o corpo. *J'irais... le chien de verre*, de Giorgio De Chirico, apresenta um fragmento de torso feminino, aparentemente artificial, no qual é aberta uma cavidade por onde se vê um coração, também artificial. A maior parte das colagens do romance *Une Semaine de Bonté*, de Max Ernst, nos mostra corpos híbridos[14], com cabeças de animais ou objetos sobre o pescoço de corpos humanos. Diversos quadros de Salvador Dalí (1904-1989) baseiam-se também na alteração da representação "normal" do corpo. Corpos integral ou parcialmente esticados, como se fossem feitos de borracha, estão presentes em obras como *Le grand masturbateur*, *Cecinitas* e *Le sommeil*.

Nesse ponto, convém fazer uma breve digressão a respeito de um aspecto importante das discussões estéticas surrealistas. Como se sabe, Isidore Ducasse (1846-1870), o conde de Lautréamont, foi uma figura-chave entre os poetas de gerações anteriores valorizados pelos surrealistas. Uma frase de seus *Os Cantos de Maldoror* tornou-se mesmo emblemática do surrealismo, figurando algumas vezes como emblema não só do conceito surrealista de imagem poética, mas também da colagem surrealista: "belo como [...] o encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação"[15]. Se o princípio da imagem poética surrealista confunde-se com

14 Deve-se salientar que as intervenções sobre o corpo das figuras humanas, praticadas por Ismael Nery, não assumem o caráter, por assim dizer, alquímico que se observa nas obras de Ernst e Magritte, nas quais matérias ou seres de natureza diversa fundem-se dando origem a novos seres híbridos, meio-humanos, meio-vegetais ou animais. Ismael Nery nunca deixará o campo da representação da anatomia ou morfologia humana.

15 LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias: cartas: obra completa. Trad., prefácio e notas de Claudio Willer – 2ª Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 252.

o da própria colagem, enquanto deslocamento e aproximação de realidades distantes, deve-se notar que o fato de o "encontro fortuito" ocorrer numa mesa de dissecação – um plano também alheio às realidades que nele se conjugam – talvez não seja gratuito. A mesa de dissecação, seja a de um Instituto Médico Legal ou de uma faculdade de medicina, é um objeto no qual corpos humanos são abertos, retalhados, "costurados".

Cabe observar ainda que, além da ruptura da integridade do corpo humano estar contida numa frase emblemática do surrealismo, a própria intuição inicial da surrealidade está curiosamente ligada a uma operação sobre o corpo que remete à ideia de corte, secção, tal como a mesa de dissecação. No *Manifesto do Surrealismo*, Breton narra o momento em que, ao adormecer, num estado psíquico entre o sono e a vigília, uma frase lhe veio à mente, causando um espanto por seu caráter bem acabado e surpreendente. A frase era algo como "Há um homem cortado em dois pela janela"[16]. Essa frase teria dado início a uma sequência de novas frases, separadas por pausas curtas. Daí surgia para Breton o entendimento de que aquele estado psíquico alterado era capaz de produzir frases com valor poético, que mereciam ser anotadas. A técnica surrealista da escrita automática, que pode ser entendida como esforço metódico para que se alcance espontaneamente esse estado, tem aí sua origem.

16 BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 36-37.

A respeito da frase mencionada por Breton, o estudioso Eduardo Peñuela Cañizal faz uma observação importante. Diz ele:

> [...] a imagem surrealista, enquanto combinatória de signos, não se resume à união de duas realidades remotas: ela pode ser também, em termos de representação, a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa.[17]

17 CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O surrealismo, rupturas expressivas*, p. 94-95 apud MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 51.

Eis um sentido interessante que pode ser dado à metáfora da mesa de dissecação: "disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa." No âmbito do discurso surrealista sobre arte, esse sentido torna-se explícito no "Avis au lecteur", redigido em 1929 por Breton para o *roman-collage La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst. Nele, Breton afirma:

> A surrealidade será de resto função de nossa vontade de desambientação completa de tudo (e está claro que se pode chegar a desambientar uma mão isolando-a de um braço, que essa mão ganha enquanto mão, e também que falando de desambientação, não pensamos somente na possibilidade de agir no espaço).[18]

18 "La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette mains y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace)". BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992. t. 2, p. 305.

Percebe-se como é justamente a capacidade de isolar membros do corpo, fazendo com que valham por si mesmos, um dos aspectos valorizados por Breton na colagem surrealista. Enquanto procedimento técnico, ela baseia-se fundamentalmente em operações sobre os corpos de figuras já existentes, recortando-os para em seguida propor novas configurações.

Ora, estratégias parecidas podem ser vistas também na obra de Ismael Nery. Além das obras já mencionadas, pode-se percebê-las em dois trabalhos intitulados "Composição surrealista". Na verdade, esses trabalhos parecem representar de maneira efetiva a própria ideia de intervenção ou de "operação" sobre o corpo.

Em *Composição surrealista* (Imagem 2), aquarela datada de aproximadamente 1928, vê-se uma grande mão que parece modelar uma espécie de máscara de rosto humano, face solta no espaço, que não se liga a qualquer cabeça, mas conectada à mão que modela por tubulações, talvez veias e artérias, que saem de seu interior. O aspecto moldável e flácido dessa figura faz lembrar dos personagens moles de Dalí.

Imagem 2. Ismael Nery,
Composição surrealista, c. 1928, aquarela e
crayon sobre papel, 28 x 22 cm.,
Coleção Airton Queiroz, CE.

O que quero destacar nesse trabalho de Ismael Nery é a ideia de um rosto-máscara moldável, portanto de um rosto sem identidade fixa, que pode ser modificado. Ideia semelhante aparece na outra *Composição surrealista*, sem data. A estrutura é parecida: uma mão intervém num rosto, dessa vez não um rosto-máscara, mas uma cabeça e busto femininos. A mão à direita, que surge por sobre o ombro da figura, parece efetivamente realizar uma operação, estando prestes a aparar um instrumento que prende e puxa a pele da face já desfigurada por um corte anatômico.

A partir desses dois trabalhos, quero propor um confronto com outro desenho do artista, *Almas num corpo*. Nele, Nery nos apresenta um ambiente de ateliê, em cujo centro, sentada sobre um pequeno palco semelhante àqueles utilizados em sessões de modelo vivo, encontra-se o corpo aludido no título. Da estrutura do tronco e pernas femininos, encimada por uma cabeça cujos traços fisionômicos distinguem-se com dificuldade, emergem sete outras figuras, sendo que duas delas se descolam diretamente do tronco da figura central, enquanto as outras são apenas cabeças que surgem por trás do conjunto. Pelo título do trabalho é possível imaginar que essas seriam as almas do corpo sentado no palco. Delas, apenas duas, localizadas imediatamente à esquerda e à direita da cabeça central, possuem feições mais elaboradas, exibindo nariz, boca e cabelos. As demais são apenas estruturas ovais, tipo cabeça de manequim, algumas com uma sintética indicação de nariz. Das figuras que se descolam do tronco central, surgem também braços, envolvendo todo conjunto, como que tentando impedir sua dispersão. Ainda uma oitava figura poderia

ser imaginada a partir das formas circulares que partem da genitália em direção ao contorno do corpo, sugerindo as nádegas de uma figura sentada de costas para o observador.

Entendo esse desenho como complemento necessário do desejo de intervenção e modificação da identidade individual que percebo nos dois trabalhos comentados anteriormente. Ele parece ser a configuração visual dada pelo artista ao sentimento manifesto no poema "Oração de Ismael Nery":

> Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo
> Neste corpo neutro que não representa nada do que sou,
> Neste corpo que não me permite ser anjo nem demônio,
> Neste corpo que gasta todas as minhas forças
> Para tentar viver sem ridículo tudo que sou.
> - já estou cansado de tantas transformações inúteis,
> Não tenho sido na vida senão um grande ator sem vocação,
> Ator desconhecido, sem palco, sem cenário e sem palmas.
> - Não vedes, meu Deus, que assim me torno às vezes
> Irreconhecível
> A minha própria mulher e a meus filhos
> A meus raros amigos e a mim mesmo?
> - Ó Deus estranho e misterioso, que só agora compreendo!
> Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas
> Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto.
> Eu que fui feito à vossa imagem e semelhança.
> Amém![19]

19 NERY, Ismael. "Oração de I. N." Republicado em *Ismael Nery*: 100 anos, a poética de um mito. Cur. Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 76.

Num de seus depoimentos reunidos no livro *Recordações de Ismael Nery*, o poeta mineiro Murilo Mendes (1901-1975), que, desde o início da década de 1920, conviveu com Ismael Nery no Rio de Janeiro e foi seu grande amigo, afirma que ele frequentemente dizia se reconhecer e se sentir parte de todos os homens, por acreditar que todos derivavam de uma mesma energia divina primordial e eterna[20], transmitida de geração a geração desde a Criação. Mas o que esse poema nos mostra é um outro aspecto da personalidade de Nery: aquele que também reconhecia em si mesmo mais de um homem, só que desta vez não naquele sentido transcendental, "essencialista". O sentimento manifesto no poema é a angústia de alguém que reconhece ter em si mais de uma identidade, mais de uma "alma" e que, no entanto, se vê impedido de realizá-las, de dar-lhes corpo.

20 "Ele [Ismael Nery] se sentia afim com todos os homens, dizendo sempre que tinha um pedacinho de cada um. Porque todos provêm de um único germe, desenvolvido e desdobrado através dos tempos. Acreditava firmemente no dogma da unidade espiritual do gênero humano." MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996, p. 85.

Ainda o amigo Murilo Mendes testemunha sobre esse aspecto da personalidade de Ismael Nery. Diz ele: "Não havia dois homens em Ismael Nery: havia muitos homens que se disputavam o primeiro lugar no drama que ele representava."[21] Mendes cita ainda a seguinte frase do artista: "As leis humanas só nos permitem a realização de uma única vida, o que é para um homem do meu temperamento sinônimo de asfixia moral."[22]. Um pouco adiante, menciona ainda outra frase atribuída a Ismael, na qual o artista dizia querer transbordar os limites naturais da vida, por "achar a realidade por demais restrita."[23]

21 MENDES, Op. Cit., p. 60.

22 Idem, Ibidem.

Percebo uma clara relação entre esses depoimentos, o poema "Oração de Ismael Nery" e os últimos trabalhos de Nery discutidos. Se *Almas num corpo*

corresponde à angústia expressa nos primeiros versos da oração, as composições surrealistas relacionam-se ao desejo de criar corpos para suas almas, ou pelo menos de modificá-los e moldá-lo de acordo com as necessidades de cada uma. Um desejo surrealista de ultrapassar os limites da realidade do corpo, que embora seja a matéria que permite à "alma" manifestar-se e agir no mundo, é também o primeiro limite imposto por uma realidade "por demais restrita"[23].

23 MENDES, Op. Cit., p. 61.

A prática artística, porém, permitia ao artista intervir senão diretamente no corpo, ao menos em sua representação. É interessante observar, como um dado curioso, que Ismael Nery interessava-se por medicina. Ainda segundo Murilo Mendes, o artista procurava manter-se atualizado acerca dos avanços mais recentes de técnicas cirúrgicas e possuía em sua biblioteca tratados de anatomia, talvez herdados do pai, que fora médico.[24]

24 MENDES, Op. Cit., p. 33-34 e 92.

Outras obras do artista cujos títulos são acompanhados pelo adjetivo "surrealista" poderiam ainda ser mencionadas na categoria de operações sobre o corpo. É o caso, por exemplo, de *Rostos surrealistas*, desenho no qual uma figura feminina de perfil comunica-se, por uma série de artérias saindo de seu seio esquerdo com uma cabeça masculina flutuando à direita.

Voltando aos surrealistas, já foram mencionadas algumas obras de Max Ernst, Dalí e Magritte em que se notam intervenções na representação convencional do corpo. Podemos citar ainda *Le viol*, de Magritte. Nessa obra vê-se, sobre um longo pescoço, uma cabeça cujo rosto é composto por um torso feminino, sendo que os seios fazem às vezes de olhos, o umbigo de nariz, e a genitália de boca, numa espécie de intercâmbio entre zonas sensíveis do rosto e do corpo. Estamos diante, aqui, de uma possibilidade de modificação da representação do corpo, baseada na troca ou rearticulação de suas partes, tendo por base o desejo do artista.

Não se poderia deixar de lembrar aqui da obra e textos de Hans Bellmer (1902-1975), que trazem alguns dados interessantes sobre esse tipo de operação sobre o corpo. O artista alemão é conhecido principalmente por sua *Poupée* e se não chegou a se engajar efetivamente no movimento surrealista, teve sua obra valorizada pelo grupo nos anos de 1930, como atestam as fotografias publicadas em *Minotaure*, revista com a qual os surrealistas contribuíram amplamente.[25]

25 BELLMER, Hans, "Poupée. Variations sur lemontage d'une mineure articulée", *Minotaure*, ano 2, n. 6, Paris, inverno de 1935, p. 30-31. Em 1936, o artista publicaria ainda o álbum *La Poupée.* Paris, Editions GLM, contendo um ensaio acompanhado de dez fotografias da poupée em diferentes configurações.

Bellmer construíra uma boneca cujo corpo podia ser articulado, desarticulado e rearticulado de acordo com a vontade do artista, estabelecendo uma relação com o corpo que pode ser interpretada a partir de *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*, texto publicado por ele em 1957, no qual afirma: "O corpo é comparável a uma frase que vos convidaria a desarticulá-la, para que se recomponham, através de uma série de anagramas sem fim, seus conteúdos verdadeiros." [26]

26 "(...) le corps est comparable à une frase qui vous inviterait à la desarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables." BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris. Éditions Allia, 2012, p. 45.

E mais uma vez é o desejo que está por trás da composição desses anagramas do corpo. Ainda em *Petite anatomie de l'inconscient physique*, Bellmer afirmará que um objeto, qualquer objeto e mesmo uma parte do corpo, como um pé feminino, só adquire realidade se for investido pelo desejo[27]. Não estamos longe do princípio do fetichismo, que a partir do desejo projetado sobre determinados objetos, confere a eles um poder que transcende sua "realisade", seus limites e funções convencionais.

27 "(...) un pied féminin par exemple, n'est réel que si le désir ne le prend fatalement pour un pied." Idem, p. 57.

A imaginação surreal sobre a anatomia humana, para usar uma expressão de Eliane Robert Moraes, estará fundamentada, portanto, na afirmação da "pro-

eminência do corpo do desejo sobre o corpo natural", produzindo imagens nas quais "membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos."[28]

28 MORAES, Op. Cit., p. 69.

Essas estratégias de operação sobre o corpo, de transfiguração do corpo natural pelo "corpo do desejo", podem ser observadas também em obras de Ismael Nery. Um caso exemplar é *Desejo de amor*, em que a dimensão sexual desse processo torna-se bastante evidente.

Mais uma vez, temos a presença de uma figura fantasmática, que aparece na altura do ombro esquerdo da personagem, onde ela parece desmaterializar-se, dando origem à forma translúcida azulada e fundindo-se em parte com a paisagem. Chama atenção ainda o casal humano em menor escala, que parece querer iniciar uma relação amorosa. O ombro direito e o pescoço da figura maior metamorfoseiam-se numa forma comprida, fálica, cujo movimento ondulante acompanha o contorno da figura fantasmática e parece querer penetrar em um orifício presente nela. A figura, que se pode supor feminina por conta do seio, "perde" literalmente a cabeça, surgindo em seu lugar formas que remetem à penetração sexual. Se o casal menor parece representar uma visão imaginária cuja origem talvez seja o "desejo de amor" que dá título à obra, o corpo da figura maior é transfigurado por esse mesmo desejo.

Com um conteúdo sexual mais forte, *Erotização* exibe uma massa orgânica, composta por partes de rostos, lábios – orais ou vaginais –, olhos, insinuações de pelos, um corte suturado, outros dois abertos exibindo nervos ou canais. Por trás dessa massa orgânica, surge uma mão, apalpando-a com os dedos. Chama atenção a boca que morde o rosto mais bem definido do conjunto e a penetração figurada entre os dois cortes abertos. Nesse desenho, o artista radicaliza aquela ideia da fusão amorosa, discutida anteriormente e presente em muitos de seus desenhos como interpenetração das figuras por suas linhas de contorno. Aqui, Nery rompe totalmente com qualquer vestígio de identidade ou integridade dos corpos, representando momentos diversos de uma relação sexual, como olhares, mordidas, toques, penetração, ferimentos, apenas a partir de fragmentos de corpos.

Por tudo o que foi comentado até aqui, creio ser possível afirmar que Ismael Nery participa, de maneira muito próxima à dos surrealistas, de um processo de problematização da representação do corpo humano característico da arte moderna desde pelo menos a obra cubista inicial de Pablo Picasso (1881-1973). No caso de Nery, porém, o motivo do corpo fragmentado ou de sua transfiguração pelo desejo parece estar ligado a um questionamento também a respeito das possibilidades de satisfação dentro dos limites de uma identidade individual, social, sexual.

Nesse sentido, vale a pena retornar à discussão iniciada a partir do desenho *Almas num corpo* e do poema "Oração de I. N." Talvez seja possível sugerir que umas dessas "almas" contidas no corpo de Ismael Nery possa ser a de Ismaela. De fato, ela aparece no poema que leva esse nome como título:

> A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo,
> Dá a todos o que eu nunca de mulher alguma recebi.
> Se eu não soubesse que sou também o seu castigo
> Há muito que seria fratricida ou suicida.[29]

29 NERY, Ismael. "Ismaela". Republicado em *Ismael Nery*: 100 anos, a poética de um mito, p. 74.

Sabe-se que Ismael Nery nunca teve irmã, apenas o irmão João, morto pela gripe espanhola em 1918. Ismaela pode ser compreendida como a manifestação do desejo constante do artista de alcançar um ideal de unidade, seja com Deus e com todos os homens de todos os tempos na eternidade, seja dos sexos por meio da conjugação entre masculino e feminino no mesmo ser. O fato de, na vida, uma tal conjugação lhe ser impedida pelo existência física do corpo, que só lhe permitia ser *um* homem – e por isso Ismaela é o castigo de Ismael e vice-versa –, produziu na arte de Ismael Nery um grande interesse seja pelo momento da relação sexual, no qual, ainda que por instantes, os sexos se conjugam, seja pela figura do andrógino, que contém os dois gêneros no mesmo ser. Um interesse, porém, que não deixa de sublinhar a angústia causada pelo contradição entre o desejo de unidade e as limitações de sua realização. Contradição esta que pode ser percebida na aquarela *Andrógino*, em que a figura, composta por uma metade feminina e outra masculina, exibe uma conjugação tensa entre essas duas partes.

Em *Composição surrealista I*, tem-se a mesma sensação. Nesse desenho, um abdome e pernas femininos surgem como uma espécie de vaso com flores, ao lado de um torso masculino, na verdade um autorretrato, que flutua sem pernas. O fato de essas duas metades humanas, mesmo estando nuas, usarem cintos, não só faz com que pareçam complementares, como induz o observador a associá-las *na imaginação*. A possibilidade de conciliação entre masculino e feminino no mesmo ser, porém, é mais uma vez tensionada por um reforço da separação.

Ismael Nery traduz nessas obras a insatisfação e a angústia com os limites que seu corpo lhe impunha na construção de sua identidade individual e sexual. As muitas almas que o artista percebia dentro de si, consumiam-no sem poderem se expandir e realizar todas as suas potencialidades. O entendimento do espaço da arte como um lugar onde essas limitações poderiam ser ultrapassadas resultará algumas vezes na diluição ou desmaterialização da figura humana, que cede lugar a uma espécie de forma translúcida e transcendental, talvez uma tentativa de representação da energia essencial contida em todos os homens e que os uniria no tempo da eternidade, livres da matéria de um corpo limitado e perecível. A série "origem" e o quadro *Essencialismo* parecem descrever etapas desse processo. Outros trabalhos, porém, como os que discuti aqui, apontam aspectos diferentes tomados pela produção do artista. Ao realizar "operações" sobre a imagem do corpo, abrindo-o, intercambiando, transfigurando ou retalhando suas partes a partir do "corpo do desejo", ele expunha a outra face daquela insatisfação, menos evasiva e mais voltada para uma vontade de intervenção na própria carne. Numa relação menos transcendente com a figura humana e, no limite, com a vida, esta foi a via por onde Ismael Nery aproximou-se dos surrealistas.

.

Passo agora aos comentários sobre Flávio de Carvalho, destacando algumas obras produzidas pelo artista no final da década de 1930. Duas possibilidades de leitura surrealista de seus trabalhos me parecem possíveis. A primeira relaciona-se ainda à problematização da representação do corpo comentada e é notável nas ilustrações que o próprio artista produz para seu conhecido livro *Experiência nº 2*.

Nesse livro, como se sabe, o autor descreve a experiência feita diante de uma procissão de Corpus Christi. No intuito de avaliar a reação da multidão que acompanhava a procissão, o artista a atravessa em sentido contrário, mas sem cumprir o ritual respeitoso de retirar o chapéu de veludo verde que vestia.

A primeira parte do livro consiste na descrição das reações e ameaças da multidão, que culminam na perseguição e fuga do artista, com medo de ser linchado. A segunda parte consiste na análise dessas reações, a partir de referências teóricas extraídas da antropologia, psicologia e psicanálise. A última parte do livro apresenta quatro ensaios sobre psicologia das massas, desenvolvidos a partir do exposto nas partes anteriores.

O livro apresenta ainda a reprodução de uma nota publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em nove de junho de 1931, noticiando a ação do artista, além de uma irônica dedicatória ao Papa Pio XI e a D. Duarte Leopoldo e Silva, então arcebispo de São Paulo - "A S. Santidade o Papa Pio XI / A S. Eminência D. Duarte Leopoldo". Completa a obra um conjunto de ilustrações produzidas pelo autor.

No artigo "Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho",[30] Rui Moreira Leite, estudioso da obra de Carvalho, sugere uma aproximação de *Experiência nº 2* com o surrealismo pela atitude anticlerical e anticatólica manifesta não só na ação frente à procissão, mas também na dedicatória irônica.[31] De fato, é uma aproximação possível, na medida em que os surrealistas também manifestaram diversas vezes a mesma atitude, como na conhecida "Carta ao Papa", redigida por Antonin Artaud (1896-1948) e publicada no terceiro número da revista *La Révolution Surréaliste*. Nela, entre outras injúrias, o Sumo Pontífice é comparado a um cão.

Mas a aproximação pode ser estendida e ampliada a afinidades mais interessantes a partir da análise das ilustrações e de alguns aspectos do texto, principalmente da primeira parte e particularmente na descrição da fuga empreendida por Carvalho para evitar seu linchamento.

Durante a narrativa dos acontecimentos que envolveram a experiência, o artista comenta não apenas as reações da multidão, mas também as suas próprias reações, de modo que se a ideia inicial era analisar a psicologia das massas, a experiência também se revelava como um processo de autoanálise. Num desses momentos, quando começava a se formar uma aglomeração em torno de si, Carvalho fala sobre a alteração que essa situação causava em sua própria percepção:

> Tinha a impressão de ver uma cena microscópica de bonecos desconjuntados, onde braços e pernas debatiam-se sem ponto de apoio e sem ligação com coisa alguma. Pareciam castigar uma natureza vazia. Eu tinha me esquecido que estava na situação em que estava. Minha percepção saltava fora da realidade, mas nenhuma visão era segura e meu organismo, sem dúvida, descobrindo isto, de uma maneira defensiva, inconsciente, reagira, empurrando-me dentro da realidade. Sentia que sair da realidade era o melhor meio de medir a queda entre o irreal e o fato concreto.[32]

30 LEITE, Rui Moreira. "Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 33, ago. 1998, p. 237.

31 O sarcasmo do artista em sua experiência não se limitará à dedicatória no livro. Durante a narrativa da própria ação, Carvalho conta que, já cercado por um grupo de fiéis cuja agressividade parecia estar à beira de um estouro, pensou que "apelando para a inteligência talvez conseguisse alguma coisa". Eis a descrição do que resultou dessa ideia: "Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: 'eu sou um contra mil'... a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam discutir indecisos entre si." Colocando-se no lugar do próprio Cristo como mártir, o artista, mesmo afirmando ter feito isso para tentar se safar, acabava reforçando ainda mais sua afronta. Cf. CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2*: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 25.

32 CARVALHO, Op. Cit., p. 24.

Esse é um dos vários recursos utilizados por Carvalho no texto que fazem com que a narrativa seja antes de tudo literária, perdendo a possível aridez de um relato consecutivo das reações da multidão, proferido por um observador frio e distante. Na verdade, o relato de Carvalho é conduzido como um diálogo com a turba, em que o estado psíquico do autor está tão excitado quanto o das demais pessoas, sendo que suas atitudes e reações são determinadas a partir das da multidão e vice-versa.

O processo não deixa de conter ambivalências, como a oscilação do autor entre passividade e agressividade, notável quando lhe passa pela cabeça resignar-se diante dos fiéis, fazendo um discurso elogioso à fé católica e a vontade do povo. Ele chega a emocionar-se visualizando a cena de reconciliação humilde com os fiéis. Na sequência, porém, retoma o tom agressivo:

> A visão era emocionante, mas terrível. Não podia me conformar em materializá-la. Meu sentimento de virilidade era provavelmente acima dessa submissão e eu tinha de continuar o meu discurso num tom agressivo e humilhante.[33]

33 Idem, Ibidem.

Destemido e provocativo, o artista abre os braços em pose de crucificado e diz: "eu sou um contra mil." Nova confusão se estabelece e, após certo impasse, num momento em que, cercado e sem muito o que fazer, Carvalho começava a ceder e admitir a possibilidade de continuar a atravessar a procissão de cabeça descoberta, começam a surgir os primeiros gritos de "mata!", "pega!", "lincha!", e a multidão avança em sua direção.

Nesse ponto, Carvalho abre uma digressão na narrativa para reconhecer sua dificuldade em ter segurança do que de fato aconteceu do momento da fuga em diante. O artista afirma, no entanto, que evitará preencher com a imaginação eventuais "vazios" do panorama que está reconstituindo. Mas logo que começa a narrar o processo de fuga, declara que seu estado mental e orgânico estava tão alterado e alerta que ele percebia as coisas ao seu redor "mais psiquicamente que visualmente."[34]

34 Idem, Ibidem.

Essa espécie de predomínio do psíquico sobre o visual fica patente no trecho em que o artista, refugiando-se em uma latrina nos fundos de uma leiteria, afirma sentir-se completamente tomado pelo medo. Tal sensação produzirá uma espécie de delírio, no qual ele tem a clara impressão de dividir-se em dois e observar a si mesmo de fora de seu corpo. Diz ele:

> Estava em pleno fenômeno de medo, eu não tinha notado o início do fenômeno, mas naquele momento estava perfeitamente ciente do meu estado e por assim dizer me transportava num dos meus caracteres críticos fora de mim e contemplava a mim mesmo [...] tinha uma perfeita imagem mental de mim mesmo, eu era duas personalidades sempre uma se manifestando depois da outra, e creio que nunca senti as duas ao mesmo tempo, uma era a crítica que já mencionei e a outra era o meu eu dominado pelo medo. [...][35]

35 CARVALHO, Op. Cit., p. 40.

Esse eu tomado pelo medo é descrito da seguinte maneira:

> De uma pequena distância eu me via a mim mesmo, uma criatura estranha, completamente diferente do que eu costumo ser. Não tinha roupa e a cor do meu corpo era entre amarelo escuro e cor de chocolate. Com a escuridão enxergava-me difuso. Tinha os quatro dedos de uma mão mergulhados na boca, e a outra enterrava os dedos na carne da perna, os meus olhos esbugalhados olhavam para cima e do lado.[36]

36 CARVALHO, Op. Cit., p. 42.

O eu "crítico" que contemplava essa figura, "não se opunha à visão, escrutava e gozava o espetáculo e creio ainda que inconscientemente desejava prolongá-lo." Esse prolongamento dá origem a uma série de imagens na qual Carvalho se via "transportado num futuro hipotético, entregue à sanha da multidão", vislumbrando em seguida os efeitos dessa fúria sobre o seu corpo.[37]

37 CARVALHO, Op. Cit., p. 43.

Ambas as situações – o eu atemorizado e os efeitos da ação da multidão sobre ele – são traduzidas em imagens visuais representadas em ilustrações. "O medo" e "Uma criatura estranha completamente diferente do que costumo ser... Era a imagem do terror...", representam o processo de duplicação do autor e exibem a forma assumida por seu corpo tomado pelo medo, em figuras desprovidas de atributos humanos imediatamente reconhecíveis, parecendo prestes a desintegrar-se.

A desintegração é de fato o resultado final daquela "série de imagens" em que Carvalho projeta o efeito que a fúria da multidão teria sobre ele, conforme narra na seguinte passagem:

> Estava em pleno estado de pânico, tinha a impressão de que ia me desmanchar que desintegrava-me, as postas de carne em movimento moroso se separavam em todas as direções, a gravidade não parecia influir, com o mesmo desembaraço mexiam para cima e para os lados, impotente, preso por uma angústia profunda assistia emocionado ao meu desmanchar.[38]

38 Idem, Ibidem.

O processo é igualmente representado na ilustração "... assistia emocionado ao meu desmanchar", em que se vêem alguns pedaços de corpos em meio a outras formas difíceis de identificar, talvez as ditas postas de carne, flutuando num espaço abstrato, composto por traços horizontais de nanquim. A sequência delirante de imagens continua:

> [...] braços, dedos e mãos surgindo de uma multidão ausente me rasgavam aos poucos, senti alguém enfiar o dedo num dos meus olhos e puxar a pele rasgando, mãos me pegavam e puxavam, minha carne cedia, era branca e sedosa e estriada como cristais de gesso e não tinha sangue.[39]

39 Idem, Ibidem.

Essa interessante passagem remete-nos ao quadro *Le Jeu Lugubre*, de Salvador Dalí, no qual percebemos uma estrutura semelhante: um personagem observa com interesse a cena de desintegração de um corpo. Se as hipóteses sugeridas pelo filósofo francês Georges Bataille (1897-1962) sobre o quadro do pintor espanhol forem válidas, pelo menos quanto ao fato de que o personagem em primeiro plano contempla a simbolização dos diversos momentos de um processo de desintegração psíquica do qual ele próprio é a vítima, [40]esta seria ainda outra semelhança com a desintegração de Flávio de Carvalho, fruto também de seu estado mental de pânico.

40 BATAILLE, Georges. "Le 'Jeu lugubre'". *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, Paris, v. 1, n. 7, dez. 1929, p. 369-372.

Não se deve esquecer, porém, que na narrativa de *Experiência nº 2*, o fenômeno é claramente qualificado como uma "ficção temporária", efeito da situação por que passava o autor. Isso não anula o fato de Carvalho ter se interessado pela capacidade que um estado psíquico determinado tem de alterar a realidade exterior. E de que essa alteração produz imagens extremamente palpáveis, concretas, passíveis, portanto, de serem representadas plasticamente por meio de desenhos.

De modo que é possível sugerir que, para além da afronta à religião católica, esta pode ser apontada como uma afinidade importante com o surrealismo, oriunda de um interesse comum por fenômenos psicológicos que subvertem a percepção "normal" da realidade. O fato de que as imagens sejam de corpos alterados ou desintegrados, que, como foi visto quando discuti os trabalhos de Ismael Nery, constituem um motivo recorrente também no surrealismo, aumentam ainda as afinidades de *Experiência nº 2* com o movimento francês.

A segunda possibilidade de leitura surrealista da obra de Carvalho está em sua produção pictórica. Antes de abordá-la, abro um pequeno parêntese a respeito da realização em pintura do automatismo psíquico surrealista.

Em 1941, num texto em que traçava a gênese artística do surrealismo[41], Breton reconhecerá a importância do automatismo nas pesquisas plásticas surrealistas, aproveitando para constituir uma reflexão sobre a natureza dessa que, em sua opinião, seria uma das "grandes direções" do surrealismo. Ele se utiliza de uma comparação interessante para qualificar o automatismo, estabelecendo uma analogia com a construção do ninho de um pássaro, que tende sempre a produzir uma estrutura singular e com um ritmo próprio. O automatismo, seja ele verbal ou gráfico, teria essas mesmas características e por isso poderia ser considerado, nas palavras de Breton, como um:

> [...]modo de expressão que satisfaz plenamente o olho ou o ouvido realizando a *unidade rítmica* (...), a única estrutura que responde à não-distinção, (...), das qualidades sensíveis e das qualidades formais, à não-distinção, (...), das funções sensitivas e das funções intelectuais (e por isso é o único a satisfazer igualmente o espírito.)[42]

Nesse sentido de não-distinção entre funções sensitivas e intelectuais, poderíamos acrescentar, o automatismo pode ser considerado uma atividade "delirante", ou ao menos que conduz a um estado delirante, pois o delírio é justamente o estado em que aquilo que é percebido pelas funções sensitivas não se distingue do que é construído pelas funções intelectuais, como a imaginação.

E muitas vezes o delírio parte de um dado objetivo, tomando-o apenas como motivo ou pretexto para um desenvolvimento próprio, alheio àquele dado que o gerou. Esse desenvolvimento, porém, e esse é o ponto que deve ser destacado, não é de modo algum arbitrário, nem desprovido de lógica, mas sim dono de uma lógica e de um ritmo próprios, relativamente alheios à vontade consciente.

Fechado esse breve parêntese, podemos retornar à pintura de Flávio de Carvalho, como os retratos de Mário de Andrade e do casal Oswald de Andrade e Julieta Bárbara, realizados no final da década de 1930. As duas pin-

41 "Gênese et perspectives artistiques du Surréalisme", publicado originalmente em inglês como um dos três prefácios ao livro-catálogo *Art of this Century*, editado em 1942 por ocasião da abertura da galeria homônima criada por Peggy Guggenheim. Cf. BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2008, t. 4, p. 1276.

42 "Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'oeil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid), la seule structure qui réponde á la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit)". BRETON, Op. Cit., p. 432.

turas exibem um tipo de penetração psicológica do retratado muito peculiar. Tal como ocorrera no estudo da psicologia da multidão em *Experiência nº 2*, ela parece ocorrer em comunicação com o estado psíquico do artista[43]. Se as pinceladas carregadas de matéria partem de dados objetivos do modelo – traços fisionômicos, detalhes de trajes ou acessórios –, é apenas para entregar-se a um automatismo gestual que tende a liberar-se dessa vinculação objetiva, abandonando-se a uma lógica própria, movida tão somente pelos desígnios do artista. No *Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara* isso ocorre de maneira impactante. As figuras como que se afundam na matéria pictórica, embora seja ainda possível identificá-las.

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Carvalho continuaria produzindo esse tipo de retrato, nos quais a autonomia que algumas áreas de cor assumem em relação à figura irá ganhar contornos ainda mais definidos e orientados, ao passo que as cores tenderão igualmente a uma espécie de "purificação suja", adquirindo contrastes mais violentos – *Retrato de Nicolas Guillén; Retrato de José Lins do Rego* (Imagem 3); *Retrato de Maria Kareska*; *Retrato de Murilo Mendes*; *Retrato de Maria della Costa*; *Retrato do Compositor Camargo Guarnieri*.

43 Observação semelhante é feita por Lígia Canongia, em "O artista plástico Flávio de Carvalho": "A galeria de personalidade que Flávio de Carvalho pintou - Mário de Andrade, Ungaretti, Murilo Mendes e tantos outros -, demonstra que seus retratos não era apenas de seres físicos e concretos que ali posaram, mas de pessoas cujo perfil psíquico foi detectado a partir da intuição do artista, filtrado por sua sensibilidade pessoal. O próprio Flávio de Carvalho, na inquietude dos gestos e das cores, imprime-se nesses retratos." Cf. CANONGIA, Ligia. "O artista plástico Flávio de Carvalho" In *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. Cur. Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 15.

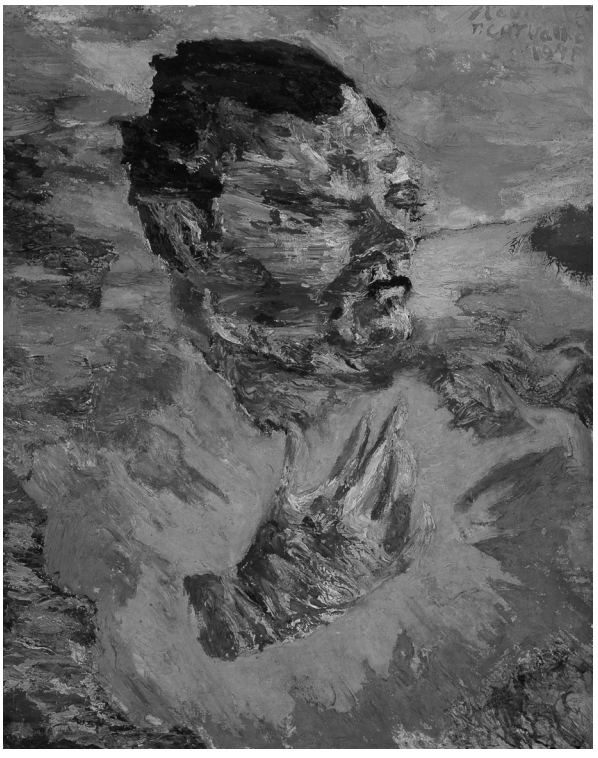


Imagem 3. Flávio de Carvalho, Retrato de José Lins do Rego, 1948, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Nessas obras, nas quais a gestualidade presente naquelas pinturas de 1938 e 1939 assume essa outra feição, a relação estabelecida entre os elementos plásticos do quadro é construída de maneira insubordinada à figura, mas convive com ela. Esse tipo de conciliação entre os elementos propriamente pictóricos e a presença de uma figura, de uma vinculação objetiva, inerente ao gênero do retrato, remete àquela revisão do discurso surrealista sobre arte feita por Breton no início dos anos de 1940.

Os dois sistemas de figuração defendidos pelo poeta como duas formas de expressão complementares no surrealismo, também o são no caso de Flávio de Carvalho e essa me parece a segunda possibilidade de leitura surrealista presente em sua obra. Mais uma vez, a representação convencional do corpo é comprometida e transfigurada. Não por um questionamento da identidade individual, como no caso de Ismael Nery, mas por um questionamento da identidade da própria pintura, ou, se quisermos, do corpo da pintura, de sua matéria e de sua pulsação.

Para encerrar, gostaria de deixar claro que não foi objetivo aqui, como não foi na Dissertação, defender que Ismael Nery e Flávio de Carvalho sejam surrealistas, como se os artistas fossem garrafas e "surrealista" um rótulo. Sempre tive muito claro durante a pesquisa que o surrealismo foi um elemento, entre outros, tanto para a experiência intelectual e artística de Nery como para a de Carvalho e que, em nenhum momento, eles se empenharam numa defesa do surrealismo ou de uma atitude surrealista no Brasil. O desafio, portanto, é compreender as razões pelas quais, dentro da obra e dos interesses de cada um, essa atitude pode surgir. Foi o que se buscou neste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. "Revendo o surrealismo" In *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003

BARRETO FILHO. "Um desenho de Ismael Nery". *Festa*. Revista de Arte e Pensamento, Rio de Janeiro, 2ª fase, ano 1, n. 6, jan. 1935

BATAILLE, Georges. "Le 'Jeu lugubre'". *Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, Paris, v. 1, n. 7, dez. 1929, p. 369-372

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris. Éditions Allia, 2012

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992. t. 2

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2008, t. 4

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2*: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

ERNST, Max. Comment on force l'inspiration. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris, n. 6, 1933

FERREIRA, Glória. MELLO, Cecília Cotrim de. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997

Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Cur. Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB, 1999

Ismael Nery: 100 anos, a poética de um mito. Cur. Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias: cartas: obra completa. Trad., prefácio e notas de Claudio Willer – 2ª Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Iluminuras, 2008

LEITE, Rui Moreira. "Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 33, ago. 1998

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002

A imagem digital e suas variantes

Cláudia Leão[1]

Resumo

Esta comunicação pretende traçar as relações vinculatórias entre a produção excessiva e seus portadores. Nesse cenário, aponta-se duas naturezas de imagens com raiz informativa: as *infoimagens* circulatórias e as *infoimagens* cotidianas, como essa produção são alterados os modos de acesso, relação e vínculos com as imagens.

Palavras-chave

imagem, as*infoimagens* circulatórias*, infoimagens* cotidianas, imagem digital.

Como estamos operando diante da imagem digital? Mas, afinal, o que é uma imagem digital? Qual é o seu lugar? O historiador da arte Hans Belting (1935) (um dos poucos teóricos da imagem que toca na imagem digital no aspecto da cultura) entende que ela seja uma imagem sintética, que está fora das concepções até hoje vistas em imagem. Todos os seus mecanismos de apreensão, processamento e armazenamento são ainda incompreensíveis para nós. Com isso, a imagem digital estabelece um novo modo de percepção com o mundo e com nosso corpo. Para Belting, a nossa maior tarefa seria pensar por qual razão essa imagem nos deixa tão extasiados e eufóricos. E, citando o pesquisador e crítico de cinema Raymond Bellour, constata que "cada vez sabemos menos o que é uma imagem". Pensemos então sobre o que Belting nos propõe, pois a nossa investigação acerca dessa questão é contínua. Desse modo, é necessário tentar entender o que é essa imagem, uma vez que não podemos esquecer o óbvio: que estamos operando em superfícies digitais.

Para iniciar, talvez seja necessário entender os fundamentos da fotografia e da imagem digital, pois o modo como operamos os aparelhos e seus processamentos afetam, evidentemente, o modo como operamos as imagens. Sabemos que a fotografia é uma imagem com inscrição de luz e sombra quimicamente processada. A fisicalidade da fotografia está no seu suporte, que é tátil: o filme ou a película emulsionada com os haletos de prata. Os mesmos que, afetados na formação da imagem, geram os grãos, pedrículas, micrograos de areia preta e uma gama infinita de cinzas. São os haletos de prata que, desordenados, formam uma imagem mosaico, uma fotografia. Depois de revelados, serão eles os *originais* da fotografia, o negativo, a matriz da reprodução das imagens. Belting

1 Fotógrafa e pesquisadora. Professora da *Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPa*) e convidada no Senac/Moda, em São Paulo. Doutora em Comunicação e Semiótica, pela PUC/SP. Participou de diversas coletivas nacionais e internacionais, entre as quais Rumos Visuais, no Instituto Cultural Itaú e Visões e Alumbramentos Fotografia Contemporânea Brasileira na Coleção Joaquim Paiva. Tem trabalhos publicados em Mapas Abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002 e Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo.

faz uma relação entre a imagem digital e a fotografia, explicando que, no caso da primeira, existe uma incorporeidade que anularia o vínculo físico entre o *suporte* e a imagem, ela está ali. No entanto, a imagem digital, o suporte passa a ser o aparato (as câmeras, os computadores, os aparelhos, as *cameras phone* e as *cameras pad*). O suporte se confunde com a imagem, que ocupa um espaço imaterial no aparelho, transformando o nosso modo de percepção, intimamente vinculado às telas eletrônicas:

> Las imágenes digitales se encontran almacenadas de manera invisible como una base de datos. Cualquer que sea sua ubicación, ésta se relaciona com la matriz, que já no es una imagen.[2]

2 BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Espanha: Katz, 2005, p. 49.

Essa nova configuração para acesso e produção de imagens no aparelho, utilizando o mesmo espaço em que ela se processa, é o salto da tecnologia digital. Para o historiador Wolfgang Shäffner, esse salto ocorreu de maneira muito desconexa e nada simples, como pareceu. Um dos fatores é a forma de armazenamento, processamento e decodificação em uma linguagem para uma máquina que não compreendia imagens. Ela converte os símbolos da lógica binária (reunindo o cálculo e a operação lógica) em um mesmo algoritmo, que será interpretado como letras e números. A imagem possuía até então outra estrutura e natureza. Ela era orgânica e palpável. Era desenho, pintura, projeção. Era necessário criar outras estratégias e ferramentas para acessá-la e processá-la em programas de imagens de modo que fosse convertida em informação. As mudanças, segundo Shäffner, não ocorreram somente nos programas, mas no espaço que ela passou a ocupar.

> Imagens não se constituem de símbolos sequenciais do código alfanumérico, tampouco fazem parte do sistema operativo digital. É somente através de sua transformação em símbolos sequenciais do código mencionado que elas podem entrar no computador e ser processadas. Por isso, essa relação entre imagem, computador e tela – que parece tão "natural" e essencial na tecnologia digital – é uma relação difícil e complexa: o computador não é uma tecnologia de imagens.[3]

3 SCHÄFFNER, Wolgang. A revolução telefônica na imagem digital. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge. *Nomadismo tecnológico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 198.

A máquina, que não possuía a lógica da imagem, teve que se fazer em tela, e com isso criou uma nova janela para o mundo. No entanto, as telas que operamos são diferentes daquelas que originaram as outras imagens. São telas iluminadas e não projetadas. Possuem uma lógica interna e chapada; elas armazenam imagens como números. A imagem digital se constituiu no suporte, é uma placa iluminada chamada de *Charge-coupled device* (dispositivo de carga acoplada), o CCD,[4] assim como o *Complementary Metal-Oxide Semicodutor* (Semicondutor de Óxido Metálico Complementar), o CMOS, os sensores das câmeras digitais.[5] Esse suporte é constituído de um pedaço de silício composto de milhões de células ultrassensíveis, que são chamados de fotodiodos ou *photosites,* os *pixels*. A estrutura desse dispositivo é sobreposta por um sistema de iluminância que afeta as linhas inferiores e superiores, sincronizadamente. Quando os elétrons afetam os *pixels*, eles são convertidos em luzes (altas e baixas e não mais sombras) refratadas para o interior da câmera, que as registrará transformando-as em carga elétrica. Com isso, podemos pensar a imagem di-

4 O primeiro CCD foi desenvolvido pela Bell Labs, em 1969. Em 1975, a Kodak lançou o que viria a ser a primeira câmera digital a MV-101 e suas imagens eram gravadas em fita cassete. Disponível em: <http://tecnologia.uol.com.br/produtos/ultnot/2007/08/29/ult2880u406.jhtm> Acesso em: 26 jan. 2012.

5 A estrutura dos sensores é delicada, complexa e montada sobre três camadas: a primeira é uma base de silício; a segunda é uma camada de dióxido de silício e a camada superior é de polissilicato. Ver TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico teoria e prática*. São Paulo. Editora Senac, 2005, p. 177

gital como a escrita da luz, porque essa imagem retirou a sombra da história da imagem. Essa é uma das transformações que sofremos sem perceber que se trata de uma nova ordenação.

Operamos com o que o estudioso Vilem Flusser (1920-1991) chamou de "tecnoimagens", projeções que instrumentalizam as superfícies segundo os desejos dos operadores, que apenas usam o dedo para apertar as teclas que acessam os aparelhos, os *funcionários:* "[...] o que brinca com o aparelho e que segue a lógica do programa".[6] É aquele que desconhece qualquer modo de burlar, enganar o aparelho. Ele vai operar no mínimo sem penetrar nos mecanismos que alterariam o que chamou de "lógica do programa". Para Flusser, o principal motivo desse processo de alienação que vivemos ocorre porque esquecemos a razão pela qual criamos as imagens, aquelas lá atrás, as tradicionais, as que imaginavam e mediavam o mundo.

Flusser consegue nos fazer pensar sobre a lógica das tecnoimagens, que ele chamou também de imagens sintéticas, "as superfícies terminais, imagens operadas em códigos zerodimensionais".[7] Observemos que o funcionário desaparece e surgem os imaginadores, que, como nós, não conseguem mais burlar aparelhos, alterar funções, abrir a caixa preta. Em programas cada vez mais fechados, a caixa preta foi lacrada e não é mais caixa preta, mas lâminas pretas. Assim são os aparelhos de *cameras phone* e as câmeras digitas compactas que, cada vez mais finas, retiraram a profundidade dos aparelhos. Apalpamos lâminas. O que significa que aos imaginadores, ou melhor, a nós, cabe apenas a tarefa de fazer imaginar em imagens e obrigar o aparelho a produzir o previsto, as imagens imaginadas por nós. Não existe mais urgência em criar uma nova operação, pois a "nova superficialidade" não se interessa por elucidar, por abrir as caixas pretas, uma vez que se tornou uma tarefa técnica determinada por quem detém a lógica do que Vilem Flusser chamou de "programa", e assim operamos no nível das teclas e do automático.

6 FLUSSER, Vilem. Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.9.

7 _____. O universo das imagens: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

As infoimagens cotidianas e circulatórias

Aqui penetraremos no território das imagens que apenas informam, imagens apoiadas por um texto que reitera, criando uma situação estéril retroalimentada pelo vazio de algumas imagens, chamadas, pelo estudioso Baitello Junior, de "escalada da autorreferência". Essas imagens são produzidas e consumidas por nós em uma escala gigantesca. A elas chamaremos de *infoimagens*. Elas demarcam uma existência daquilo ou daquele acontecimento somente. São naturalmente imagens fugidias que atravessam as horas, muitas horas, sem deixar rastros; seu caráter está na superficialidade.

E assim passamos a produzir duas naturezas de *infoimagem*: as *domésticas* e as *circulatórias*. As *infoimagens circulatórias* são as imagens distribuídas pelos diversos meios de comunicação: imagens de jornal, TV, internet, rádio. Algumas vezes são pequenas, com pouca informação, sem muito prestígio e pouco acesso. Outras, no entanto, possuem um grande impacto na circulação e, por esse motivo, estabilizam-se, mantêm-se e seguem replicando com a mesma intensidade por dias ou por algumas horas. Elas circulam, rodam ininterruptamente e são as mesmas imagens, exibidas nos diversos meios de circulação de informação. Se mudarmos o canal de televisão, acessarmos *blogs*, portais, redes de relacionamento, rádios, elas estarão ali, retomando o breve tempo de vida

que possuem e criando outro acesso, "novo", sendo uma mesma imagem – seja em texto, som, fotografia ou vídeo.

Possuímos uma infinidade de exemplos a que estamos expostos diariamente. A morte da cantora inglesa Amy Winehouse (1983-2011), ocorrida em 23 de julho de 2011, é um deles. Depois da confirmação de morte da cantora, em poucos segundos, todas as suas imagens circulavam por todos os lugares: na grande e na pequena imprensa, nas redes sociais, nas TVs. As 40,3 milhões de imagens feitas dela, desde que foi alçada a fenômeno da música mundial, retornaram com toda a força e potência.

O evento de seu enterro é exemplar. Foram três dias intensos que antecederam o sepultamento, durante os quais circulou todo tipo de imagem: as em que ela aparecia linda, maquiada e com seu cabelo inigualável; brincando de andar de cabeça para baixo no meio da calçada com seu namorado; utilizando drogas; falando com ratinhos; engatinhando no chão do hotel no Caribe; com seus seios à mostra no Rio de Janeiro; com os braços e o rosto marcados pelas brigas com o namorado; sem os dentes; sorrindo e falando incompreensivelmente; batendo em seus fãs; correndo dos jornalistas, etc. Novas e mesmas imagens.

A catástrofe natural mais televisionada até então foi o *tsunami* que atingiu a costa noroeste do Japão, no dia 11 de março de 2011. É nosso outro exemplo. Como o registro de maremoto já havia sido feito e a previsão de chegada da onda seria de 10 minutos, foi tempo quase suficiente para que muitos habitantes das cidades atingidas procurassem lugares mais altos e seguros. Da mesma forma, os veículos de comunicação puderam se posicionar estrategicamente à espera da onda gigante, que se aproximava a uma velocidade de mais de 70 quilômetros por hora. A tragédia foi registrada em todos os ângulos possíveis, tanto pelas televisões japonesas quanto por quem estava lá vivendo a tragédia. Se realizarmos uma busca rápida, teremos 263 mil ocorrências em imagens fotográficas disponíveis na internet, sem contar os vídeos, que são na ordem de 65 mil. Podemos observar que, somente nas duas primeiras páginas acessadas, as ocorrências já estão acumuladas em 100 minutos ou quase 1 hora e meia de imagens em vídeo. Evidentemente, algumas são as mesmas imagens postadas por canais diferentes.

O último exemplo é o emblemático evento do 11 de setembro de 2001, o ataque às torres gêmeas do World Trade Center. Para esse caso, teremos 13,6 milhões de imagens fotográficas e mais 6,41 milhões de vídeos, além das três mil horas de imagens que foram reunidas em um só *site*, o Internet Archive,[8] biblioteca digital que reconstituiu os acontecimentos entre os dias 11 e 17 de setembro, a partir de todas as imagens que foram disponibilizadas e veiculadas na internet e em 20 canais de notícias (norte-americanos, japoneses, árabes, russos, franceses e canadenses). Assim, nunca esqueceremos, não poderemos jamais esquecer, pois todos os anos, ao se aproximar a data dos ataques, reveremos as mesmas imagens dos aviões batendo contra as torres; as pessoas desesperadas correndo de uma fumaça que se alastrou por quilômetros; as pessoas que estavam presas nas torres se atirando de uma altura inimaginável e, por fim, as torres desmoronando, desaparecendo da paisagem.

E como são as *infoimagens circulatórias*? São imagens muito simples, precisam apenas ser entendidas de maneira rápida e objetiva, somente, porque têm um curto tempo de vida. Depois de expostas, são consumidas quase que

8 Disponível em: <http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/>. Acesso em: de out. 2011 a jan, 2012.

imediatamente e, com a mesma velocidade, são descartadas, perdendo seu valor de atualidade, de frescor, do ímpeto do factual, da novidade. Muitas vezes possuem apenas um ponto de vista: aquele a quem deve interessar a veiculação daquela imagem.

Pensemos junto com o antropólogo japonês Ryuta Imafuku, que analisa[9] de que maneira a mídia tratou e trata a imagem como informação, especialmente as do 11 de setembro. A superficialidade no trato do acontecimento esvazia o sentido que o evento teve, de fato, para todos nós que o vimos, que de alguma maneira vivemos o tempo daquele acontecimento. Ele chamou esse mecanismo de "violência satelítica", ou seja, a forma como a mídia influencia as imagens veiculadas está em tempo real, sobreposta ao tempo global porque assim a mídia, que globaliza a mesma imagem, imprime outro tempo, que não é o próprio tempo do acontecimento.

O mecanismo descrito por Imafuku faz referência ao significado do evento para quem o viveu, criando uma ilusão do fato ocorrido, assim como à justaposição das imagens de maneira "original". Aborda ainda o impacto que elas têm sobre nossas vidas de tal modo que elas retornam às vistas nos mais diversos ângulos possíveis, registradas no tempo de um "agora"; segundo Imafuku, isso é uma demanda nossa – dos que estão distantes –, porque "as pessoas têm vontade de viver o momento real globalizado".[10] E como elas são retomadas inúmeras vezes pela mídia, essa sensação de atualização oferece à imagem um sobretempo, tanto para ela quanto para quem a está consumindo, desmontando o sentido primeiro da imagem para o descarte imediato, substituindo-a para o consumo exacerbado e a necessidade de atualização e visualização de quem a acessa.

Quem opera em *infoimagens* são os "fotografadores", os operadores de aparelhos digitais que não se interessam pela autoria, pelo significado do valor de possuir aquela imagem que ele supõe "quase única"; poucos sabem das diferentes possibilidades do ângulo, da altura, da distância ou da complexidade com qual aquela imagem pode ser vista e como serão veiculadas. Muitos deles são catapultados a fotógrafos por estarem presentes no lugar certo, na hora certa, munidos de sua câmera *shot* ou *cameras phone*. Fazer o registro é tão somente um ato de sacar a câmera e apertar um botão; não há o apuro, a responsabilidade ou sinais de quaisquer compromissos. O fim é distribuir, publicar, em um cenário de proliferação e vazio.

As infoimagens cotidianas

As *infoimagens cotidianas* passam a ter o mesmo caráter das *infoimagens circulatórias*. No entanto, elas são feitas ou produzidas em um circuito íntimo (dentro de casa, festa de aniversário, casamentos, batizados, colação de grau, o churrasco do sábado na casa de amigos, o encontro no bar, a festa do karaokê e no corriqueiro do dia). A ideia inicial é registrar tudo e qualquer coisa, nada pode se perder no tempo nem na memória. Às vezes, em uma mesma ocasião ou acontecimento, há, no mínimo, cinco câmeras e mais outros tantos celulares para que uma mesma cena seja registrada no caráter do "único". Quem está na posição de ser fotografado espera o registro, que será feito para todas as lentes para ele apontadas. Quando nos encontramos nessa posição, o de fotografados, posicionamo-nos iguais a uma "celebridade", para quem todas

9 Entrevista concedida ao Diário Web de São José do Rio Preto em 20 abr. 2003. Disponível em: <www.cafecreole.net/WTC/diarioweb.html>. Acesso em: 10 dez. 2010.

10 IMAFUKU, Ryuta. Entre o olho, o deserto: para não testemunhar Abu Ghaib. In: Mínima Gracia: "歴史と希求" (história e busca). Tradução: Yuka Amano. Toquio: Editora Iwanami Shoten, 2008.

as lentes estão voltadas, e o momento do olhar é replicado para cada lente e para o futuro. São os registros para todos os celulares do tio, do sobrinho, do pai, do amigo, da cunhada e do fotógrafo oficial da festa, porque todos têm uma maneira de registrar a cena.

D. é casado e diz que, ainda que não fotografe todos os dias ou todas as horas, sente a necessidade de estar ou andar com um aparelho fotográfico, pois, quando vir uma cena, precisa "registrar antes que ela se perca". O perder, para ele, significa não dividir com mais pessoas que poderiam se interessar por aquela imagem, e não pelo sentido que suponha que ele pudesse dar a ela.

J. tem um filho e fotografa quase tudo o que vê. Mas, para ela, o dia a dia é mais difícil, o imprescindível é estar munida com câmera nas viagens chegando a ser um pesadelo esquecê-la: "Eu acho que são mais momentos especiais mesmo, de viagens, festas, visitas, passeios [...]". No entanto, o momento em que mais fotografou foi quando seu filho nasceu:

> Eu tirei um monte de fotos, muitas fotos. Eu não sei quantas eu tenho, quantas eu tinha... Quase diariamente. Era aquela coisa: a primeira comida, a primeira papinha, o primeiro tudo... Foi muita coisa. Acho que só não tirei mais fotos, porque não tinha mais tempo, sabe? Mãe de recém-nascido, né?[11]

11 Depoimento de J., 2011.

Qual seria o caráter ou o sentido que as *infoimagens cotidianas* têm em nossas vidas? Entre os informantes desta pesquisa observamos uma necessidade intensa de registro porque é de fato um modo de existir e de mostrar para o mundo, no sentido de "veja como vejo o mundo, ou como é meu o mundo". Um mundo de imagens.

Por outro lado o que não podemos negar, de maneira nenhuma, as mudanças ocorridas no modo de nos relacionar com as imagens, olhá-las, produzi-las, capturá-las e consumi-las. As alterações não ocorreram somente pela quantidade de imagens que capturamos e acumulamos, mas pelos aparelhos que utilizamos para a operação do olhar.

E o que nos faz produzir imagens da maneira que estamos produzindo? Norval Baitello Junior nos aponta uma possibilidade quando apresenta a *iconofagia* como um dos diagnósticos do excesso de produção de imagens:

> Por medo da própria morte, passamos a acelerar a produção das imagens no intuito de afastar ou recalcar a vivência da própria morte. Tais imagens em proliferação exacerbada nos remetem ainda mais à recordação da morte.[12]

12 BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p.53.

Para o estudioso Gunter Anders, a *iconomania* é um dos diagnósticos para essa nossa obsessão por imagens, o que chamou de "dependência imagética". Para ele, a ideia de unicidade, do único, do incomum cria um processo de que, por meio das imagens, "eu possa criar minhas imagens sobressalentes de mim mesmo, as '*spare-pieces*', indo contra a possibilidade de que só 'existo uma única vez'".[13] No entanto, operamos com os aparelhos que nos possibilitam o máximo e o excesso em infinitas imagens cotidianas, e assim deixamos de existir uma única vez nos replicando em milhares de imagens de nós mesmos.

13 Idem, p. 89.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *A serpente, a maçã e o holograma*: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *A arte da desaparição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BEIGUELMAN, Giselle. "Olhares nômades". In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (org.). *Estéticas tecnológicas: modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008.

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Espanha: Katz, 2005.

_____. *Florenz und Baghdad: eine westösliche geschichte des blicks*. Müchen: Verlag C. H. Beck., 2008.

BIOY CASARES, Adolfo. *La aventura de un fotografo en la Plata*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

_____. *La invencion de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CALVINO, Ítalo. "As aventuras de um fotógrafo". In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: *uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *La imagen superviviente*; *historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: *vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. "A democratização da fotografia". In: *Revista Iris*, Sessão Fotopinião, São Paulo, maio, 1983.

_____. *Los gestos: fenomelogía y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

_____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Filosofia da caixa preta*: *ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O mundo codificado*: *por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O universo das imagens*: *elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Tradução: Murilo Jaderlino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GEBAUER, Gunter. "The place of beginning and end: caves and their systems of symbols". In: KAMPER, Dietmar; WULF, Christoph (ed.). *Looking back on the end of the world*. New York: Semiotext(e), 1989.

GUNTER, Gebauer; WULF, Christoph. *Mimesis*: *culture, art, society*. Los Angeles: UCLA Press, 1995.

IMAFUKU, Ryuta. "Entre o olho, o deserto: para não testemunhar Abu Ghaib". In: Mínima Gracia: "歴史と希求" (história e busca). Tradução: Yuka Amano. Toquio: Editora Iwanami Shoten, 2008.

IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

_____. *Questões sobre a memória.* Porto Alegre: Unisinos, 2004.

KAMPER, Dietmar. “O padecimento dos olhos”. In: CASTRO, Gustavo de (et. al.). *Ensaios de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf*. Milano: Ed. Mondadori, 2002.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Uma fotografia desbotada*: atitudes e rituais de luto e o objeto fotográfico. Coleção caderno GREM. João Pessoa: Manufatura GREM, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2002.

LURIA. Aleksandr Romanovich. *A mente e a memória*: *um pequeno livro sobre uma vasta memória*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MITCHEL, W. J. T. *What do pictures want?*: *The lives and loves of image*. The University of Chicago Press, 2005.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MONTAGU, Ashley. *O tocar*: *o significado humano da pele*. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

NAVRATIL, Leo. *Arte y esquizofrenia*. Traducción Maria Teresa Vallês. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*: *a canção de amor e morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Tradução Paulo Ronai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 1997.

SCHÄFFNER, Wolgang. “A revolução telefônica na imagem digital”. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge. *Nomadismo tecnológico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. São Paulo: Alameda, 1981.

_____. *O mundo das imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SCHISLER , Millard W. L.; SAVIOLI, Elisabete. *Revelação em preto e branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1995.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. *Ao mesmo tempo*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico teoria e prática*. São Paulo. Editora Senac, 2005.

VLEBIG, Reihard. *Tudo sobre negativo*. Revisado e atualizado por Alderengo Manfredini Netto. 6. ed. São Paulo: Editora IrisFoto, 1990.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción Joaquín Etorena Homaeche. Mexico D.F.: Sextopiso, 2008.

WATSUJI, Tetsuro. *Antropologia da paisagem: clima cultura e religiones*. Traducción Juan Masiá y Anselmo Mataix. Salamanca: Edicciones Sigueme, 2006.

A maximização do mínimo: uma estética para tempos hipersaturados.

Roberta Dabdab[1]

Resumo

A presente pesquisa tem como objeto a imagem digital. Sua hipótese central é que as novas tecnologias da comunicação possibilitam um redimensionamento dos modos de se ver e interpretar as imagens, dado o caráter ambíguo, como mostra Flusser, do seu processo semiótico de "informar". Do ponto de vista teórico, apóia-se na obra de Vilém Flusser, Nicolas Borriaud, Philippe Dubois, Anne Cauquelin e Ruth Horak para explorar os processos e impactos cognitivos, filosóficos e criativos da produção de imagens digitais.

Será apresentado um conjunto de imagens que a pesquisadora denomina de "Fotografia Esvaziada",um processo desenvolvido em pós-produção de se trabalhar com a retirada da matéria digital da imagem.

Palavras-chave

Palavras-chave: imagem digital, redução, pós-produção, emergência, fotografia.

Minha intenção, aqui, vai ser a de, primeiramente, mapear algumas características da imagem digital e suas implicações estéticas e perceptivas. Os pensamentos de Lucia Santaella, a respeito das imagens; Felix Guattari, com o sujeito maquínico e a construção da subjetividade; Vilém Flusser e a cultura materializadora, e Anne Cauquelin, com os estoicos, são alguns dos conceitos articulados para entender a gramática digital enquanto matéria energética. Em um segundo momento, vou expor um pensamento conceitual imagético chamado "Fotografia Esvaziada" que legitimei durante meus estudos no mestrado da Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Sabemos, já, que as imagens tornaram-se centrais em qualquer atividade que conecte os homens entre si e com a tecnologia. Segundo Burnett elas são o modo como os homens visualizam a si mesmos e como eles comunicam este resultado[2].

Além disso, assim como a mente humana é envolvida pela linguagem, também é pelas imagens. De fato, linguagem, a imagem e o som são partes conectadas ao pensamento e ao corpo humano, ao mesmo tempo em que é espaço generativo para o processo de reflexão e de sentimento.

Com a profusão imagética da atualidade, advinda principalmente da difusão das máquinas semióticas[3], faz-se necessário conhecermos e refletirmos sobre seu papel na relação homem mundo, uma vez que o homem passa a se relacionar constantemente com ela; isto é, a imagem assume o papel de agente comunicador.

1 Roberta Dabdab é fotógrafa, artista visual e pesquisadora. Formou-se mestre em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Atualmente, seu estúdio desenvolve projetos para o mercado publicitário e editorial (xmaisx.com) e paralelamente desenvolve uma pesquisa estética da imagem e suas possibilidades de comunicação (robertadabdab.com).

2 BURNETT, Ron. *How images think*. Massachusetts: MIT Press, 2005, p. XV.

3 A materialidade potente informada pelas máquinas semióticas é o digital.

Como Lucia Santaella afirma em seu livro *O que é Semiótica*, máquinas como o computador são capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens, povoam o nosso cotidiano, nos informando. E é sobre estas linguagens que Santaella complementa: "é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em linguagens (produtos da consciência)."[4]

4 SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense,1983, p.13.

A atual relação, homem-máquina, se presta para definir uma possível iconologia maquínica na qual a força motriz que move a forma do pensamento de significância passa ser a capacidade da imaginação.

Bem, na medida em que o termo linguagem se estende diametralmente para a relação homem-máquina, precisamos considerar de que forma a produção das máquinas algorítmicas, aquelas definidas por Felix Guattari, como criadoras de alteridades e procriadoras de sentidos, mediadas pelo homem, acontece. Para Guattari, a máquina e a subjetividade são pensadas juntas; a produção de subjetividade no homem se dá através das relações dos mesmos também com suas máquinas e vice-versa (a quebra do ponto de vista antropocêntrico)[5].

5 GUATTARI, Félix. *Caosmose, O Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p.14.

Félix Guattari afirma: "as formas de pensamento que trabalham com computador são de fato mutantes, concernem a outras músicas, a outros universos de referência."[6]

6 Idem, p. 48.

Enfim, sabemos o que quer dizer forma mutante, já que a imagem digital tem como estrutura "uma matriz de elementos ínfimos manipuláveis..." como afirma Santaella, e "ao se articular sistemicamente a um programa de manipulação no computador", seu "todo estrutural" passa a ser modificável, pois sua malha de pixels, já sabemos, sendo possuidora de atributos matemáticos, gera uma série de possibilidades abstrativas[7].

7 SANTAELLA, Lucia. *Porque as Comunicações e as Artes estão Convergindo?*. São Paulo: Editora Paulus, 2005, p. 29.

Isto quer dizer que a unidade de construção destas imagens passa a ser o pixel, que é o menor elemento programável delas. Uma imagem gerada digitalmente é formada da aglomeração de milhões destas unidades, formando um tecido de pontos organizados.

Parafraseando Couchot: "o computador as numeriza"[8].

8 COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003, p. 162.

Outra característica importante do digital é a ubiquidade que lhe é inerente; ela pode se manifestar no âmbito de diferentes formas em diversos lugares ao mesmo tempo e dificilmente conseguimos estabelecer a fonte inicial. Seu "estar no mundo" fica cada vez mais envolvido com um pensamento da forma mutável.

Assim nasce um sistema que permite a produção, a manipulação e a interação de qualquer elemento da imagem, transformando-a em algo dinâmico. Ponto importante para pensarmos sua existência/ necessidade nesta atualidade.

Segundo Flusser, a relação do homem com o mundo vem do momento em que ele se assumiu como sujeito no mundo e recuou para observá-lo, graças à sua curiosa capacidade de imaginar: assim, criou as imagens que fizessem a mediação entre ele e o mundo dos fatos. Na sua condição de "ente abstraidor", o homem inicia o seu percurso mergulhado no espaço-tempo, no mundo dos volumes que se aproximam e se afastam[9].

9 FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. São Paulo: Editora Annablume, 2008, p. 17.

Agora, na era digital, o homem se percebe envolto pelas partículas nulodimensionais, assim descritas por Flusser, partículas soltas não manipuláveis (não são acessíveis às mãos), porém possíveis de serem percebidas pelas pontas dos dedos, podendo ser reagrupadas em mosaicos.

Em consequência, Flusser conclui ser a computação o último gesto (por enquanto) no processo civilizatório do homem de viver entre imagens, transformando-o em "jogador que calcula e computa o que concebe"[10].

Aproximamo-nos, aqui, das questões que envolvem os produtores de imagens computacionais, apesar de saber que tanto o produtor quanto o receptor estão amalgamados e caminham juntos para dar corpo ao mundo das imagens.

Importante compreender a distinção entre o gesto produtor das imagens tradicionais e o que produz as tecnoimagens (fotografia, vídeo e digital): a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade do espaço, a tecnoimagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, um gesto concretizador[11].

Para ficar mais claro esse "gesto concretizador" precisamos entender o que é a cultura imaterial no universo da nulodimensionalidade.

Ao entendermos a cultura imaterial (o digital) como matéria energética, buscando assim incorporar a visão da ciência moderna em que tudo é energia, encontramos a possibilidade de aglomerações casuais, improváveis, as quais geram a capacidade de formação da matéria.

Desta forma o "gesto concretizador" se estrutura na ordem de juntar elementos pontuais para a formação de superfícies. Por sua vez, esses elementos pontuais se potencializam através da cultura materializadora.

Anne Cauquelin em seu livro *Frequentar os incorporais* nos apresenta uma conexão entre a teoria dos incorporais dos estoicos[12] e a cultura materializadora. O pensamento dos estoicos caracteriza-se por acreditar em espaço com corpo e espaço sem corpo, entre mundo e vazio, isto é, uma alternância entre lugar e vazio que se substituem um ao outro. Seria impossível pensar o lugar separadamente do vazio, visto que os lugares surgem e se dissolvem segundo determinações dos corpos que eles contemplam em enquadrar. O lugar emerge do vazio como se repentinamente é ocupado por um corpo; mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído[13].

Segundo a autora ao passarmos para o outro lado da matéria nos encontramos num latente exprimível. Para ela, o imaterial designa materiais invisíveis que servem para construir.[14]

Sobre o conceito de informar, para Flusser, perpassa a questão do "dar forma a algo na manufatura", isto é: fabricar é informar, para entendermos a forma como aquilo que faz a matéria aparecer, ou seja, informar também é fabricar.

Para Cauquelin, a interpretação é o termo dado para o preenchimento do buraco do sentido, isto é, interpretar, segundo um incorporal, significa preencher este vazio com certo número de "corpos" para fixar sua inconsistência[15].

Logo, podemos concluir que neste novo não-mundo, fabricar, informar e interpretar são aspectos de um mesmo programa e que sendo a imagem digital, configurada para a manipulação, aliada a uma visualidade incorpórea, volátil, a experiência de "estar no mundo" passa a ser regida por linguagens e projetos capazes de reformular a percepção, muito mais do que a paisagem.

"A Fotografia Esvaziada" é um pensamento conceitual de imagem que busca um entendimento da materialidade digital através do ato deliberado

10 Idem, *ibidem*.

11 Idem, p. 19.

12 O estoicismo é considerado o primeiro projeto de uma filosofia sistemática. Fundada em Atenas, por volta de 300 a.C., a escola se propôs, pela primeira vez na história, a pensar o mundo em sua totalidade orgânica e contínua.

13 CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008, p.37.

14 Idem, p. 136.

15 Idem, p. 207.

de esvaziamento da sua gramática, aqui entendida como um método para pensar a lógica da retirada, eliminar o excesso, com imagens geradas em pós-produção. Trata-se do capítulo 3 da dissertação de mestrado "A maximização do mínimo: uma estética para tempos hipersaturados", defendida por mim, em 2010, na Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A ideia foi desenvolver um modelo que quebrasse com a objetividade por meio da mimese do mundo visível e com o espaço coerente e antropocêntrico, ao mesmo tempo em que refletisse e provocasse sobre a profusão imagética contemporânea.

A partir do questionamento de Lissovsky: o quanto de mundo tem as imagens e o quanto de imagem tem o mundo, a pesquisa buscou valorizar a possibilidade de achatamento da materialidade digital como provocação para um entendimento ou não entendimento do que é mundo e do que é imagem.

Buscando romper, desta forma, com os paradigmas tradicionais da figuração renascentista, este projeto acompanha também algumas prerrogativas da arte moderna e contemporânea, principalmente as lógicas da retirada, da reciclagem, em pretender-se vazia na direção das distorções, da desintegração das formas.

Neste trabalho foram envolvidas reflexões sobre a materialidade digital, sua virtualidade, seu processo maquínico, a reconstrução de uma visualidade por meio da busca do referencial mínimo e a possibilidade expansiva da capacidade imaginativa do produtor e do observador, sempre apontando para as relações de sociedade, mediada pelos aparatos e, consequentemente, pelas imagens.

Sabemos que o papel da fotografia enquanto "documento que presta contas do mundo com fidelidade" colide com esta fotografia a qual, agora inserida no "caldeirão das mídias digitais", passa a se constituir de uma forma antagônica àquela que tradicionalmente se legitimava. O discurso teórico desenvolvido sobre o objeto fotográfico passa por um novo processo no qual as mídias digitais tem profunda influência[16].

16 LUNENFELD, Peter. *Art Post-History: Digital Photography and Eletronics Semiotics*: G+B Arts, 1997, p.93.

Partindo da noção de que o digital opera tanto na produção, quanto na reprodução, armazenamento e difusão das imagens, conclui-se então que a estética numérica abarca todos os processos de comunicação e da arte na atualidade. Imagens, sons e textos se associam estreitamente e participam dos suportes informacionais.

Agora, o que é captado pelos dispositivos digitalmente precisa assumir sua condição de visão subjetivada; a imagem digital adquire outra camada na independência estética do real e pode trafegar por todos os níveis de figuração, da mímese à abstração total.

Voltando à pesquisa: na tentativa de apresentar uma configuração "enxuta" da representação, trabalhou-se com um processo maquínico simples - o esvaziamento da quantidade de informações digitais presente na imagem e representada pelos *pixels dimensions* do software Photoshop. Isto é, ao se esvaziar a imagem digital e conceber o espaço a partir do mínimo, o movimento da imagem como um todo é o de simplificar-se, chegar na essência da informação, ter seus contornos conformados pela sua estrutura e assim, visualizar sua síntese.

Para uma visão espacial do esvaziamento maquínico, segue um exemplo do processo:

Fig 1. Uma imagem esvaziada para 140 x 94 pixels, com 38 kb de peso e com sua visualização aumentada em 500%.

Fig 2. A imagem em parte esvaziada para 25 x 17 pixels, com 1,35 kb de peso e com a visualização aumentada em 3200%.

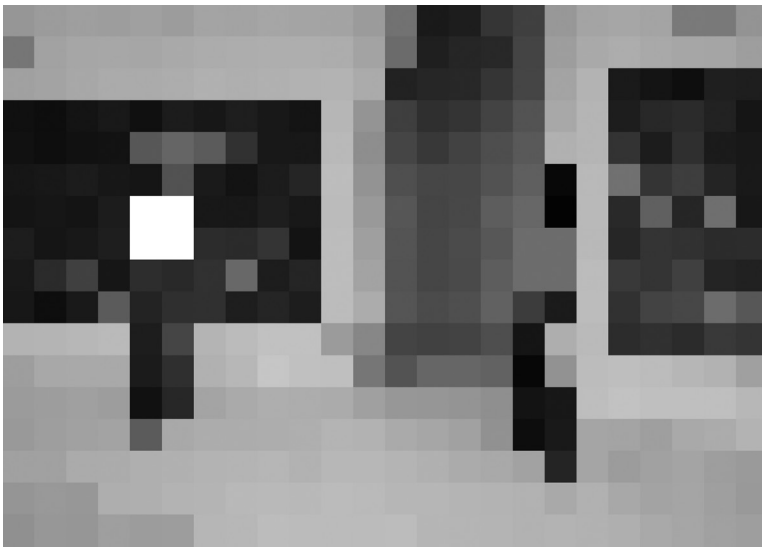


Fig 3. A imagem final com 25 x17 pixels.

Este processo de esvaziamento gera o movimento de tomar distância do mundo objetivo e permite agarrá-lo (o mundo) de outra forma, pelo caminho da linguagem. Vale ressaltar que a abstração propõe mundos diferentes, estabelece outras visualidades, nos oferece outra dimensão perceptiva. Para Flusser, imaginar significa a capacidade de concretizar o abstrato e é pelo processo de imaginar que chegamos no "informar"[17].

17 FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Op.cit. p.44.

Esta intervenção em pós-produção na imagem, nos apresenta outro universo; um universo em blocos de cores maximizadas.

Desta forma o desafio da "Fotografia Esvaziada" é entender para onde flui a "sintetização" da imagem digital, o entendimento do processo de "crescimento" do pixel, o elemento mínimo identificável da imagem.

A busca pelo informar da fotografia esvaziada traz para a imagem a possibilidade do método duplo de se "ler" estas superfície: inicialmente abarcar a totalidade da imagem num lance de olhar e depois analisá-la de acordo com os caminhos propostos pelos códigos textual e visual definido pelas cores que ali se apresentam.

A pixelização generalizada, segundo Lissovsky, contextualiza o caminho para o desaparecimento das distinções entre imagem e mundo, uma estética que se propõe a provocar o fim das diferenças materiais. Um sintoma de ordem cultural e social e não somente estético.[18]

18 Disponível em: http://iconica.com.br/blog/?p=3674. Acesso em 02 novembro de 2012.

Como consequência, encontramos uma imagem labiríntica que vai se potencializando, na medida em que o texto-legenda que a acompanha vai sendo inserido nela. Cabe-nos achar estas informações, mediados pelas cores e pela relação espacial delas; um processo de imaginação crescente.

Desta forma, a imagem cuja essência seria a de "dificultar" o entendimento, permite uma expansão visual sobre ela, tornando-a mais interessante e original. O objetivo proposto seria o de transformá-la em imagem-portadora e os homens em designers de significados[19].

19 FLUSSER, Vilém. *O mundo Codificado*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2007, p.159.

Temos, então, uma estética possível de garantir respostas criativas às questões que permeiam estes tempos de imediatismo, volatilidade e comunicação: o potencializado universo das partículas.

A fotografia esvaziada se define como um modelo estruturado nas bases da matéria digital e sendo assim, representativo, no que diz respeito à renovação da sua estética por meio de sua estrutura. O propósito é desautomatizar o olhar da representação clássica, largamente utilizada no plano das mídias impressas e eletrônicas, e buscar novos formatos cognitivos, baseados nas relações homem, máquina e ambiente.

Norval Baitello, durante o simpósio *ReverFlusser* (2008), citou algumas características pertinentes ao espírito que permeia os novos tempos: "vivemos a era das desmaterializações, das desconstruções, a era de se filosofar por meio do pequeno formato, da leveza; a era do ponto."

Desta forma podemos concluir que carregar o ponto é carregar o mundo.

BIBLIOGRAFIA:

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

BAITELLO, Norval. *O olho do furacão. A cultura da imagem e a crise da visibilidade*. Disponível em: < http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/furacao.pdf>. Acesso em: 16 abril de 2008.

_____. *Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou as dores do espaço, a fotografia e o vento.* Disponível em: http://www.flusserstudies.net/pag/03/terceira-catastrofe-homem.pdf. Acesso em 20 junho 2008.

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se*: São Paulo: Editora Peirópolis, 2005.

_____. Entre Hiatos e Intervalos (A estética da transmissão no âmbito da cultura da mobilidade). In: *Imagem e (Ir)realidade - Comunicação e Cibermídia*.ARAUJO, Denize Correa (org.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Os Pensadores* XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

BURNETT, Ron. *How images think*. Massachusetts: MIT Press, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, video e Godard*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

_____*O mundo Codificado*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2007

_____*O Universo das Imagens Técnicas*. São Paulo: Editora Annablume, 2008.

_____*A new imagination,* 2007. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/fr/files/35979/11986692783Session1-A_new_imagination-Flusser.pdf/Session1-A+new+imagination-Flusser.pdf. Acesso em 30 abril 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose, O Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GULDIN, Rainer. *Iconoclasm and beyond: VilémFlusser's concept of techno-imagination*, 2007. Diponível em: www.scoms.ch/current_issue/abstract.asp?id=351. Acesso em 16 abril 2009.

JAGER, Gottfried. *Analogue and Digital Picture*: G+B Arts, 1997.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pequena História da Fotografia – Remix.* Disponível em : http://iconica.com.br/blog/?p=3674. Acesso em 02 novembro 2012.

LUNENFELD, Peter.*Art Post-History: Digital Photography and Eletronics Semiotics*: G+B Arts, 1997

MACHADO, Arlindo. *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 2001.

_____, *Máquina e Imaginário.* São Paulo: Ed. Edusp, 1993

_____, *Pré- cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora: 1997.

PRADO, Gilbertto. *Redes e Espaços Artísticos de Intervenção*. Em Arte em Pesquisa: Especificidades (org. Maria Beatriz de Medeiros), Anpap - UnB, Brasília, 2004, Vol. 2, pp.258 – 263.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense,1983.

_____. *Porque as Comunicações e as Artes estão Convergindo?*. São Paulo: Editora Paulus, 2005.

_____. Por uma Epistemologia das Imagens Tecnológicas: Seus modos de Apresentar, Indicar e Representar a Realidade. Em *Imagem e (Ir)realidade, Comunicação e Cibermídia*. Denise Correa Araujo (org.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried, *Imagem - Cognição, Semiótica,. Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

WEIBEL, Peter. (2004). *Sobre la Historia Y la Estetica de la Imagem Digital*. Disponível em:

http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/referencias/doc1/document_view. Acesso em 09/03/2008.

SITES:

www.cisc.org.br

http://www.flusserstudies.net

Pinturas de paisagem amazônica e a construção de um imaginário da cultura popular

Mariana Bernd[1]

Resumo

O presente artigo faz um apanhado das principais discussões realizadas em minha dissertação de mestrado (FAU-USP, 2011), que trata de documentar e analisar as pinturas populares que representam a floresta amazônica. Produzidas nos séculos XX e XXI, essas pinturas são utilizadas na comunicação visual e na decoração dos interiores e das fachadas de estabelecimentos comerciais e residenciais, localizados no centro de Manaus, capital do Amazonas. É possível encontrar diversos significados nessas pinturas, que se destacam em meio à poluição visual e à agitação da cidade. Evocando reiteradamente o repertório imagético da Amazônia, misturam a mitologia local com ícones universais das cidades contemporâneas, além de incorporarem elementos da estética brega que impera na região Norte do país. As pinturas de paisagem amazônica – termo utilizado pelos próprios pintores para descrever seu ofício – provocam reflexões sobre a produção atual das artes gráficas populares brasileiras e, mais especificamente, sobre como essa expressão pictórica sobrevive e prolifera em Manaus.

Palavras-chave

Pintura, paisagem, cultura popular, Manaus, Amazônia, artes gráficas.

Meu interesse pelas pinturas amazônicas começou em Julho de 2007, quando fiz minha primeira viagem a Amazônia, ao Lago Mamori, seis horas de Manaus, para participar do workshop "Objetos naturais", ministrado pelo professor espanhol, Martín Ruiz de Azúa. A caminho da selva, passamos por Manaus, localizada no centro da floresta amazônica, nas margens dos rios Negro e Solimões. Foi meu primeiro contato com as pinturas populares de paisagem amazônica, aplicadas nas paredes interiores e nas fachadas de restaurantes e hotéis, localizados no centro da cidade. Neste primeiro contato, me chamaram a atenção dois aspectos principais:

1. O aspecto estético; a qualidade técnica, o cuidado nos detalhes, a grande dimensão da área de cobertura e o colorido intenso e vibrante das pinturas.

2. O conteúdo iconográfico; como desenvolveremos mais detalhadamente no decorrer do artigo, as pinturas acionam repetitivamente o repertório de imagens amazônicas, misturando a mitologia local, com os símbolos universais das cidades contemporâneas.

Eu estava na procura por um tema para a pesquisa de mestrado, buscava algo relacionado com uma suposta "identidade gráfica brasileira" e encontrei ali o objeto de investigação: As pinturas de paisagem amazônica aplicadas na comunicação visual e na decoração, de estabelecimentos privados e comerciais na cidade de Manaus.

1 Mariana Bernd é designer gráfica e diretora de arte, formada em Desenho Industrial (Programação Visual) pela Universidade Mackenzie (1996) e mestre na área de Design e Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP com a dissertação: *Pinturas de paisagem amazônica e a construção de um imaginário da cultura popular*, defendida em março de 2011. Desde 1998, trabalha em estudio próprio atendendo a clientes como as editoras Cosac Naify, Trip, Edições SESC SP, Cobogó e Revista Simples.

Fig. 1. X-Burguer, Gilson, 2009.
foto: Mariana Bernd, 2007.

A imagem-mote da pesquisa (o x-burguer sobre a vitória-régia): na volta a São Paulo, a imagem me fascinava. Surgiu a hipótese de que esta imagem fosse uma possível tradução visual de um "Guisado Cultural" (termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro):

> "O Brasil se deslocou para a Amazônia. Tudo acontece lá, o tráfico de drogas passa por lá, os interesses econômicos estão lá, os grandes capitais estão fluindo para lá. as questões da ecologia, o olhar do mundo, a paranoia e a ilusão do paraíso, tudo está lá, ou voltado para lá. Para o bem ou para o mal, a Amazônia virou o Lugar dos lugares, é lá que esta sendo cozinhado um gigantesco guisado cultural, e daqui nós não temos a menor ideia do que está acontecendo".[2]

2 CASTRO, Eduardo Viveiros de, "Temos que criar um outro conceito de criação" (entrevista a Pedro Cesariano e Sérgio Cohn) in: SZTUTMAN, Renato (org). *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. São Paulo: Editora Azougue, 2007. p. 174.

Fui para Manaus três vezes, por vinte dias a cada vez. Encontrei-me com pintores, com seus clientes e documentei, por meio de fotografias e entrevistas, o trabalho, o cotidiano e o processo criativo dos artistas e as encomendas, buscando revelar como se dá a construção do vocabulário iconográfico naquele centro urbano amazônico nos dias de hoje.

As ferramentas de análise escolhidas para a o tema compõem um enfoque multidisciplinar: Antropologia Visual, História, Historia Social da Arte, Sociologia da Arte, História da Cultura Popular e teorias pós-modernas da Arquitetura e Urbanismo.

Sobre Manaus e o Teatro Amazonas

Manaus foi fundada na segunda metade do século XVII por colonizadores portugueses que exploravam a região em busca de escravos indígenas.[3] Costuma-se dizer que a cidade passou por dois ápices econômicos.

3 MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Valer Editora, p. 23- 52, 2006.

O primeiro foi o chamado "Ciclo da Borracha", que começou no final do século XIX. Em 1890, depois do Brasil se tornar uma República, o primeiro governador do Amazonas, Eduardo Ribeiro, sobe ao poder com o propósito de transformar o pequeno vilarejo de Manaus em uma cidade moderna e cosmopolita: "uma Paris dos Trópicos", dizia. [4]

4 SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense*. São Paulo: Alfa-ômega, 1977, p. 90.

Patrocinado pelo dinheiro da borracha, o governador construiu o Teatro Amazonas: símbolo da elevação cultural da cidade e de sua inserção no circuito

artístico europeu. Eduardo Ribeiro encomenda a Crispin do Amaral (artista pernambucano, que estudou na Academia de San Luca, em Roma) uma arquitetura e decoração "de estilo clássico europeu, trabalhada sobre motivos regionais amazônicos". (folhas de palmeira, vitória regia, rios, pássaros etc.) [5]

A representação da paisagem local, através da pintura decorativa, foi utilizada como instrumento cultural e a construção do Teatro está relacionada diretamente com os discursos sobre a formação de uma identidade nacional e regional: objetivo comum que buscavam os políticos republicanos no final do século XIX. [6]

Até os dias de hoje, o Teatro é um importante símbolo e uma referência de como a Amazônia pode ser representada por sua natureza exuberante e como a representação da paisagem dialoga tanto com o público estrangeiro que o visita, quanto com a população local que o admira, incluindo os pintores populares.

Depois da decadência econômica do Ciclo da Borracha, Manaus passa por um abandono por quase todo o século XX e tem seu segundo ápice econômico com a criação da Zona Franca de Manaus, em 1967, durante o governo da ditadura militar.[7]

Apesar de Zona Franca ser uma condição legislativa que delimita a cidade de Manaus com isenções e reduções fiscais e alfandegárias (criada por uma politica desenvolvimentista para atrair as empresas multinacionais para região), o termo atualmente se refere as ruas do centro histórico da cidade, onde se comercializam os produtos ali industrializados e também importados de outros países (principalmente China).

Manaus hoje tem 2 milhões de habitantes, é a oitava cidade mais povoada do país e uma das principais passagens do turista que visita a selva – são aproximadamente 570 mil por ano. [8]

É caótica e quente, a comunicação visual e o comercio invadem as calçadas e as fachadas. O som de música é altíssimo nas lojas, as roupas justas, barrigas a mostra, saltos plataforma .... Tudo muito alto e forte. E é este é o ambiente onde estão inseridas as Pinturas de paisagem Amazônica.

5 MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do do Estado do Amazonas, 1965.

6 O debate que se desenrola ao longo do século XIX sobre o que seria a cara legítima da arte brasileira se intensifica a partir de 1879, quando a Academia Imperial de Belas Artes monta paralelamente à sua Exposição Geral a mostra "Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira". As produções artísticas de mestres e ex-alunos da Academia expostas nessa coleção mesclavam a tradição acadêmica com as temáticas nacionais, colocando forte ênfase nos elementos da paisagem natural brasileira. Inicia-se uma ampla discussão protagonizada pela publicação carioca *Revista Illustrada*, na qual colaborava o crítico Gonzaga-Duque, dirigida por Angelo Agostini, que, por um lado valorizava os artistas paisagistas brasileiros, e, por outro, criticava o ensino e a produção da Academia, na qual a imagem do indígena romantizado, domesticado e de traços europeus era defendida como representação da nacionalidade brasileira. Cf. GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*, "Introdução" de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado de letras, 1995.

7 SOUZA, Marcio. A expressão amazonense. São Paulo: Alfa-ômega, p. 141-142, 1977.

8 Fontes: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2009. Relatório dos indicadores de turismo do Amazonas, 2003/2009. Amazonastour – Órgão Oficial de Turismo do Governo do Estado.

Sobre as Pinturas

Chamamos de pinturas de paisagem amazônica as representações pictóricas dos elementos percebidos pelos artistas amazonenses e que compõem o ambiente no qual eles estão inseridos – tanto no que diz respeito a reprodução dos elementos naturais amazônicos, quanto ao modelo de natureza idealizada que eles ajudam a construir.

Os elementos presentes nas pinturas e que as definem como amazônicas são: a vegetação; os rios; o céu; os pássaros; os animais aquáticos; os animais terrestres e outros elementos e "personagens estrangeiros", como por exemplo, o x-burguer, os copos plásticos, o teatro, os homens e mulheres.

A apropriação dos elementos amazônicos nos desenhos de logotipos de hotéis, restaurantes, anúncios de revistas e jornais, acontece desde a inauguração do Teatro Amazonas, perdurando por todo o século XX. Mas a aplicação das pinturas de paisagem na comunicação visual é encontrada nas ruas de Manaus desde a década de 1960, mais conhecida como "arte de peixaria" (restaurantes que servem peixe).

Encontramos quatro tipos de suportes das pinturas:

1. Bidimensional; tinta sobre a parede ou sobre outro suporte (portas, refrigeradores);

2. Tridimensional; cimento revestido de tinta, sobre a parede;

3. Cenográfica; a maioria realizada por artistas que vem de Parintins[9].

4. Tela de pintura; tem valores artísticos diferentes para a maioria dos pintores e para seus clientes também: as paredes e muros são o "trabalho comercial" e as telas o "trabalho artístico".

Há também a aplicação da paisagem dentro da tipografia de estilo vitoriano, a mesma dos nomes dos barcos amazônicos. O estilo tipográfico vitoriano aporta na Amazônia nas embalagens e rótulos dos produtos importados, também durante o Ciclo da Borracha, devido a intensificação das relações comerciais com a Europa.

Uma das principais características comuns das pinturas, presente nos discursos dos clientes e pintores, é a intenção de exposição turística. Mas muitas vezes as pinturas estão em locais onde os frequentadores são a população local e regional, como o Hotel Lisboa: na área do porto, onde ficam os bordéis e aluga-se quartos por hora, contrariando esse discurso.

Paisagem

Entre os artistas entrevistados[10], Sr. Antônio nos conta que busca trazer a floresta para a cidade para encantar e atrair o turista. Suas pinturas retratam a projeção de um mundo melhor (para o turista e para os habitantes da cidade), a projeção de paraíso: traço comum a todos os pintores, que fazem uma representação da paisagem edênica. Talvez possamos dizer que se trata de uma representação visual contemporânea do mesmo Eldorado que buscavam os viajantes europeus que exploravam a Amazônia no séculos XVI até o XX. Portanto, a cena típica das pinturas populares de paisagem amazônica, o éden, refere-se mais às representações construídas nos últimos 500 anos sobre aquele território do que à realidade da selva atual.

Outro aspecto frequente na representação dessa paisagem é o seu "ajardinamento": são imagens comuns aos turistas, mostram a selva sob controle, uma selva que o turista estrangeiro pode digerir, com a qual pode dialogar e conviver, sem os perigos que o assustam.

Na imagem que ativou todo o processo de minha pesquisa (o x-burguer sobre a vitória-régia) os elementos amazônicos (vitoria-régia, o guaraná, a selva, o rio) estão lado a lado com o X-salada, o que dá uma característica cosmopolita à cena amazônica, ao mesmo tempo que inserta Manaus no circuito mundial: não é uma cidade isolada na selva, ela participa do *roll* das grandes metrópoles.

9 Parintins esta localizada entre Manaus e Belém do Pará, no rio Amazonas. O principal atrativo é o Festival do Boi, que acontece anualmente, recebendo aproximadamente um publico de 35 mil espectadores, além dos 5 mil integrantes do baile de cada boi.
Sua origem é a festa do boi-bumbá (ou bumba-meu-boi), levado a Amazônia pelos primeiros imigrantes do Nordeste de Brasil que chegavam para trabalhar nos seringais, no final do sec. 19. Atualmente, a trama é uma sobreposição de temáticas regionais: as lendas, os rituais indígenas e costumes dos ribeirinhos. Mas, podemos observar que convivem com outros elementos, pertencentes a um repertorio universal: dragões, monstros e seres fantásticos.
Parintins exporta anualmente diversos artistas para trabalharem na elaboração dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro. E nos demais meses do ano, boa parte deles trabalha em Manaus.

10 Na pesquisa de campo, realizada em duas visitas – uma em dezembro de 2008/janeiro de 2009, e a outra em julho de 2010 –, foram documentadas, por meio fotográfico, as pinturas de paisagem amazônica dos estabelecimentos comerciais e residenciais de Manaus e gravadas as entrevistas com os pintores, seus clientes, turistas e com a população local.

Porém, apesar de me parecer uma complexa mistura iconográfica, o raciocínio de Gilson, autor dessa imagem, é simples e objetivo: os trailers e lanchonetes vendem sanduiches, o X-salada é de todos o mais vendido em Manaus e a legibilidade de sua representação visual é universal, conversa com os locais e estrangeiros.

Os pintores transformam a floresta em embalagem para o comercio local e com o guaraná, a vitória-régia e a selva, trazem o regionalismo para o universal. Há uma convivência pacífica, uma mútua aceitação entre os elementos locais e universais nas pinturas: um não toma o lugar do outro, aceitam-se e se respeitam.

Outro tema que permeia a pesquisa é a cópia, o original e outras referências nas pinturas populares de paisagem amazônica. Durante uma de nossas conversas, Sr. Antonio me disse:

> "Dentro da ética profissional temos que fazer as coisas como elas são. Não fazer uma coisa abstrata. Você faz um tucano com o bico muito grande, um tucano com o olho maior. Isso é ridículo, não é minha área. Minha área é fazer como eles são." (Sr. Antonio, janeiro de 2009.)

O discurso dos pintores, no geral é, "retratar a realidade como ela é, fielmente." Na citação de Sr. Antonio, o abstrato é sinônimo de antiético e, para ele, sua pintura é um retrato fiel da natureza que o rodeia.

Na segunda entrevista que fizemos, o Sr. Antonio me mostrou uma foto em uma revista de um Tucunaré (peixe amazônico) e me diz que a usa como referência para pintar o peixe, para que sua cor "seja real": para ele, a cor real do Tucunaré é a reprodução mal impressa de uma reprodução fotográfica, cujas cores estão distorcidas. A fotografia cumpre então 2 papéis: distribui e dissemina mundialmente a " ideia de Amazônia" e serve de referência para que os pintores locais reproduzam sua própria Amazônia.

Outro caso curioso de apropriação e reelaboração de referências culturais é o que aconteceu no Hotel Araiú Towers, com o pintor Sales: na entrevista realizada com o artista (nas dependências do hotel, em julho de 2010), pergunto sobre o banco de madeira pintado (ilustrado) com desenho de ranhuras de árvores e sobre as colunas de troncos, revestidas de isopor e fibra de vidro e pintadas de madeira. Disse-me o artista: "Pinto de madeira para que fiquem mais real" (SALES, julho de 2010). Ou seja: para ele e para seu cliente, a representação ilustrativa da madeira é mais real que a própria madeira, em plena Floresta Amazônica.

A Figura Humana

Apesar de ocupar menos espaço que a flora e fauna local, a representação da figura humana não é difícil de ser encontrada nas pinturas populares de paisagem amazônica. A mestiçagem está representada: misturas de índio, branco, estrangeiro, modelos de revistas e personagens das lendas do Amazonas, que resultam, por exemplo, em uma mulher muito parecida com a das alegorias de Parintins (Festival do Boi).

O índio e o caboclo estão sempre trabalhando, fortes e vigorosos, não são indolentes ou preguiçosos, como escrito em muitos relatos do homem branco sobre a Amazônia, no decorrer dos últimos 5 séculos.

Sobre a encomenda e a recepção das pinturas

Fig. 2. Telefone Público, Chauly, 2007. foto: Mariana Bernd, 2009.

MARIA ALVES | O telefone público e o banheiro
Manauense, dona de uma loja perto do Teatro Amazonas, contratou o pintor peruano Chauly para pintar o telefone em 2005. Sobre os motivos fizeram ela encomendar a pintura do telefone com temática amazônica:

> "Viajando pelo Nordeste do Brasil, eu vi que em Aracajú os telefones eram em formato de caju, na Bahia em forma de cocos. Nos precisávamos de um com a nossa personalidade, pedi os motivos amazônicos." (MARIA ALVES, janeiro de 2009)

Maria ficou tão orgulhosa com a pintura do telefone que pediu a Chauly a mesma pintura "com personalidade amazônica" para um dos banheiros de seu estabelecimento, localizado em um corredor que une a loja e a casa onde ela vive, nos fundos. Esta história é representativa de como as pinturas de paisagem migram de uma situação de apelo turística para uma representatividade pessoal: carregam um significado para os próprios manauenses.

Fig. 3. O Mar, Sr. Antônio, 2006/2010. foto: Mariana Bernd, 2010.

JAQUELINE| O mar, a piscina e o rio

Jaqueline é de Manaus e Robério de Epatinga (interior do Amazonas). Moram no Campos Elíseos – bairro residencial, aproximadamente a 30 minutos de carro do centro comercial de Manaus, afastado da zona turística da cidade. Contratou Sr. Antônio para decorar os muros internos da área da piscina e os externos frontais de sua casa. Na encomenda pediram ao pintor que fizesse o tema "mar" ao redor da piscina, com o tubarão, o golfinho e as conchas que Jaqueline trouxe do Ceará (terra do Sr. Antônio) para serem aplicadas na parede:

> "É uma paisagem do Atlântico. Agora ali do lado [muro do fundo] nós teremos uma paisagem amazônica: as criatividades regionais. Claro, ao lado da piscina, fica melhor o mar, faz mais sentido, corresponde mais". (JAQUELINE, janeiro de 2009)

BOAVENTURA e THELMA | Trailer de lanches

Boaventura é manauense, Thelma nascida em Parintins. Seu trailer de lanches é destaque no porto, chama a atenção dos passageiros (turistas regionais e habitantes locais), pois é o único pintado.

ANA E CLOVIS | Artes arrasantes

Moram em Manaus ha 14 anos, são donos do restaurante Uirapuru. Clóvis é do Mato-Grosso e Ana do Rio de Janeiro. A encomenda de Ana para Gilson foi assim descrita por ele:

> "Eu disse: quero animais e quero a floresta, quero a Amazônia dentro do restaurante. Porque amo a Amazônia, Amo Manaus. É isso. É coração." (ANA, janeiro de 2009)

Comentários finais

O processo de produção da cultura popular e urbana na Amazônia atualmente, de maneira geral, é gerado a partir de colagens, ou ainda, do *sampler*[11] Este processo se dá na música (Tecnobrega e derivados) e, como vimos, também nas artes gráficas.

O *sampler visual* de Sr. Antônio, por exemplo: seus cadernos de desenhos e estudos contém imagens e cópias de Botticelli, Michelangelo, Da Vinci, Picasso, Tarsila, suas referências de ideal de beleza e perfeição. E, enquanto relata seu processo criativo – que vai para a floresta, observa a paisagem e a partir dela cria suas obras – encontramos no bolso de Sr. Antonio as imagens impressas pesquisadas através do Google, que também utiliza como referência. Na tela encontrada em um bar, a Banda Calypso (Joelma e Chimbinha) estão inseridos na selva, ao lado do Teatro Amazonas; mais uma representação clara do *sampler visual* do erudito com o popular.

11 Sobre o *sampler* e o processo de produção e distribuição das músicas bregas, ver o filme *Brega S/A* [2009] de Wladmir Cunha e Gustavo Godinho. [http:// www.youtube.com/watch?v=7srAWUecsio]

BIBLIOGRAFIA CITADA

MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910).* Manaus: Valer Editora, 2006.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governdo do Estado do Amazonas, 1965.

SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense.* São Paulo: Alfa-ômega, 1977.

SZTUTMAN, Renato (org). *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. São Paulo: Editora Azougue, 2007.

CHIARELLI , Tadeu. "Introdução" e "Notas" in Duque Estrada, Luís Gonzaga. *A arte brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995.

Registro e arte na fotografia amazônica de George Huebner.

Andreas Valentin[1]

Resumo

Fotógrafo e naturalista, George Huebner (Dresden, 1862 - Manaus, 1935) estabeleceu-se em Manaus no final do século XIX. A partir de seu ateliê *Photographia Allemã*, realizou fotografias que retratam os processos da modernidade em Manaus e Belém, a sociedade da economia da borracha, a natureza amazônica, como também indígenas no campo e no estúdio. Como editor Huebner produziu séries de cartões postais e álbuns fotográficos. Analisaremos aqui alguns aspectos de sua produção apontando para uma fotografia que, impregnada de valores humanísticos, situa-se na larga fronteira entre o registro e a arte.

Palavras-chave

George Huebner. Fotografia. Amazônia. Manaus.

O fotógrafo-cientista George Huebner

Em 1898, George Huebner desembarcou pela terceira vez em Manaus para ali se radicar e implantar seu ateliê *Photographia Allemã*. São de sua autoria as inúmeras fotografias da transformação da cidade e sua inserção na modernidade, divulgadas em álbuns, cartões postais, revistas e almanaques. Fotografou indígenas no campo e no estúdio, paisagens amazônicas e produziu retratos da sociedade manauara.

Já havia passado pela cidade em 1885, a caminho do Peru e, em 1894, na sua expedição aos rios Orinoco e Branco. Na primeira viagem, permaneceu em Iquitos e viajou pela calha do rio Ucaiali, na Amazônia peruana, região também em plena atividade da extração e do comércio da borracha. Lá, conheceu o fotógrafo alemão Charles Kroehle. Durante três anos, percorreram o território peruano, dos altiplanos andinos à costa do pacífico e de volta à região amazônica. O resultado dessa expedição foram mais de duzentas fotografias de indígenas de etnias diversas, muitas das quais hoje extintas.

Em 1892, retornou a Dresden e publicou relatos ilustrados de suas viagens em revistas de grande circulação, como a *Globus* e a *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Em 1894, voltou a Manaus e se aventurou pelas nascentes do Orinoco, na Venezuela, passando pelo rio Branco, no atual estado de Roraima. Nos oito meses em que permaneceu na Amazônia, Huebner fotografou indígenas e se aperfeiçoou na observação, documentação e coleta científica de espécies da flora amazônica, principalmente de orquídeas. Nessa atividade, estabeleceu contatos no meio científico europeu que lhe asseguraram sua sobrevivência em Manaus após o declínio da borracha e o encerra-

1 Fotógrafo e pesquisador, formado em História da Arte e Cinema (Swarthmore College, EUA). Mestre em Artes (UFF) e Doutor em História Social (UFRJ). É professor-adjunto de fotografia na UERJ. Membro da Associação Brasileira de Antropologia, pela qual foi vencedor do Prêmio Pierre Verger de Fotografia (2004). É autor de três livros sobre o Festival de Parintins (1999, 2001 e 2005), o mercado SAARA no Rio de Janeiro (2010) e o fotógrafo alemão George Huebner (2012).

mento de seu negócio fotográfico. Em 1896, de volta a Dresden, foi admitido como "naturalista, sócio-correspondente" do *Verein für Erdkunde* (Sociedade de Geografia) de Dresden.

Em 1898, quando retornou definitivamente ao Brasil, permaneceu alguns meses em Belém até seguir viagem para Manaus. Um ano depois, inaugurava seu primeiro estúdio, no centro da cidade. Em pouco tempo, sua *Photographia Allemã* firmou-se como o maior e melhor estúdio fotográfico da cidade, empregando tecnologia de ponta trazida da Saxônia, região que se especializara na manufatura de equipamentos e insumos para a fotografia. O negócio se expandiu para Belém (1906) e Rio de Janeiro (1910).

Enquanto o estúdio prosperava atendendo às encomendas públicas e particulares, Huebner continuou prestando serviços à ciência. Em 1903, conheceu o etnólogo Theodor Koch-Grünberg que lhe abriu novos contatos e possibilidades. Por conta própria ou a serviço do governo estadual, empreendeu expedições ao interior amazônico, subindo a calha do rio Negro, novamente a do rio Branco e penetrando na selva em regiões mais próximas a Manaus. Seu olhar e suas ações apontaram para a flora amazônica e para o conhecimento dos índios que sucumbiam com o avanço do homem branco pelo interior. Em suas cartas para o amigo Koch-Grünberg, expressava sua indignação com os maus tratos e preocupação com o desaparecimento dos nativos:

> "[...] entre aquele rio e o Juruá ainda há cerca de 14 diferentes tribos que, no entanto, por causa dos avanços dos caucheros e seringueiros, logo serão aniquiladas. Ainda é tempo de visitá-las de maneira pacífica; mais tarde será certamente impossível".[2]

2 Carta de 23/3/1907, trad. nossa.

Em 1900, Manaus pulsava com o movimento em suas largas avenidas. Os grandes vapores traziam viajantes e imigrantes europeus enquanto descarregavam bens de primeira necessidade e artigos de luxo das melhores casas europeias. Em seus porões levavam para o Velho Mundo preciosas cargas de látex, óleos essenciais e outros produtos da floresta. No palco do imponente Teatro Amazonas, a elite manauara se deleitava com as apresentações regulares de artistas brasileiros e internacionais.

Essa é parte da imagem de uma cidade que, como Belém, a outra metrópole amazônica, no final do século XIX transformou-se na moderna capital da borracha. Manaus, em particular, recebeu vultosos recursos oriundos dos impostos sobre a exportação, quando medidas fiscais do governo republicano asseguraram a permanência de tributos e taxas na Província do Amazonas. A partir da década de 1890, foram iniciadas as primeiras obras públicas de urbanização na cidade, visando adequá-la física e socialmente como centro produtor de riquezas e, principalmente, inseri-la no contexto internacional do progresso e da civilização. Onde "tudo ainda estava por ser feito"[3], tornou-se missão dos governantes fazê-lo. O primeiro a tomar para si esse projeto foi o jovem engenheiro militar maranhense Eduardo Ribeiro que, em seu segundo mandato de governo, entre 1892 e 1896, transformou a rude e precária aldeia em sua sonhada "Paris da Selva". Chamado de "O Pensador" imaginava "projetar para o mundo a imagem de uma cidade moderna e civilizada" onde antigos hábitos locais deveriam ser expropriados impondo-se os padrões vigentes no mundo europeu. [4]

3 Cf. mensagem do Governador Eduardo Ribeiro, em 10/7/1893: "De grandes melhoramentos necessita Manaus para seu bem-estar e progressivo desenvolvimento. Pode-se dizer, sem exagero, que tudo está por fazer" (*apud* DIAS, Edinea M., *A ilusão do fausto*. Manaus: Editora Valer, 2007, p. 55).

4 DIAS, *op. cit*.

Durante os governos de Ribeiro e de seus sucessores foram abertas largas avenidas, ruas arborizadas e calçadas com paralelepípedos de granito português; construíram-se praças com monumentos e fontes em bronze, mármore e ferro fundido; implantaram-se os serviços de bondes elétricos (1894), eletricidade e iluminação pública (1895-1896), abastecimento de água e redes de esgoto (1906); instalaram-se as redes de telefonia local e de telégrafo interestadual e internacional através de cabo submarino conectando Manaus e Belém à Europa e aos Estados Unidos.

Atraindo gente de diversas origens sociais e geográficas, Manaus tornava-se cada vez mais cosmopolita. Chegaram brasileiros de todas as regiões, portugueses, italianos, ingleses, norte-americanos, sírios, libaneses, franceses e alemães, estes os principais comerciantes da borracha. A diversidade cultural chamava a atenção de viajantes e visitantes, entre eles, Euclides da Cunha: "em que pese o cosmopolitismo desta Manaus, onde em cada esquina range o português emperrado ou rosna rispidamente o inglês e canta o italiano"[5].

Uma cidade com os confortos da vida moderna oferecendo oportunidades comerciais e circundada por uma natureza exuberante, povos nativos da floresta, cujas imagens, mesmo que já amplamente circulando pelo mundo europeu, ainda causavam espanto. Seriam esses alguns dos atrativos que levaram o jovem saxão Georg Hübner[6] a deixar sua Dresden natal e se estabelecer, definitivamente, em Manaus?

Em 1914, porém, com o advento da primeira guerra mundial e o aumento da produção das seringueiras plantadas pelos ingleses no sudeste asiático, o preço da borracha despencou no mercado internacional. Muitos empreendimentos faliram, provocando o êxodo da maioria dos comerciantes e empreendedores manauaras. Huebner, no entanto, optou em permanecer no Amazonas, fixando-se em seu sítio defronte a Manaus, na outra margem do rio Negro. Nas várias viagens que ainda realizou ao interior, coletou orquídeas e palmeiras para o seu horto particular. Durante os anos em que morou em Manaus, manteve e frutificou suas relações com renomadas instituições botânicas internacionais e pesquisadores independentes. Em 1920, vendeu a *Photographia Allemã* de Manaus e suas filiais em Belém e no Rio de Janeiro; até a sua morte, em 1935, George Huebner dedicou-se exclusivamente ao manejo, à coleta e envio para a Europa de plantas amazônicas. Em reconhecimento ao seu trabalho dedicado à botânica, alguns gêneros de orquídeas prestam-lhe homenagem póstuma.

Dresden, a Florença do Elba.

Quando Georg Hübner vislumbrou pela primeira vez Belém, Manaus e Iquitos, a fotografia já havia se tornado prática comum nos ambientes urbanos e evoluído tecnologicamente permitindo a produção e a circulação de imagens de lugares remotos e povos exóticos. A trajetória do viajante-fotógrafo-cientista saxônico deve ser compreendida como parte de um processo maior, inserida no desenvolvimento científico, social e artístico da prática fotográfica e, mais especificamente, em Dresden, sua cidade natal.

Dresden tornou-se conhecida em toda a Europa por seu estímulo às artes, materializando-se na coleção de pinturas, esculturas e objetos[7] formada ao longo de vários séculos pelos príncipes-eleitores[8], em especial Friedrich

5 Euclides da Cunha, em carta a Afonso Arinos de Mello Franco, *apud* BRAGA, Robério, *Euclides da Cunha no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2002, p. 42

6 Quando se estabeleceu em Manaus, mudou a grafia de seu nome para "George Huebner".

7 Essa coleção começou a ser formada durante o reinado de Friedrich August I e teve continuidade com seu filho, responsável pela concepção daquela que hoje é conhecida como "A Galeria de Pinturas dos Antigos Mestres" (*Gemäldegalerie Alte Meister*). Trata-se não só de um dos mais completos acervos de arte europeia, como também de um dos primeiros a ser disponibilizado para o público, recebendo visitantes ilustres de toda a Europa. Em 1768, Goethe descreveu em "Poesia e Verdade" sua profunda emoção ao percorrer pela primeira vez os salões brilhantes e repletos de grandes obras emolduradas em ouro (MARX Harald, "Welcher Schatz in Deutschland: die Dresdener Gemäldegalerie im Semperbau". *In Gemäldegalerie Alte Meister*. München: Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 7). Em 1855, a coleção foi transferida para um complexo novo, projetado por Gottfried Semper, arquiteto da corte e responsável também pelo prédio da ópera de Dresden.

8 Em alemão, "Kurfürst"; do século XIII até o início do XIX, os príncipes-eleitores escolhiam o imperador do Sacro Império Germânico, onde mantinham, também, uma função política.

August I (1670-1733) e seu filho Friedrich August II (1696-1763) que se tornaram também reis da Polônia e se propuseram a elevar a cidade ao status de capital imperial europeia.

A alcunha "Florença do Elba" é atribuída a Herder quando, em 1802, em sua revista *Adrastea*, referindo-se aos príncipes, ele escrevera:

> Acima de tudo, porém, os troféus de sua administração são as coleções de arte e antiguidades que ele instituiu com custos notáveis. O que um Friedrich August começara no início do século, um outro Friedrich August terminara ao final. Através deles, no que diz respeito aos tesouros da arte, Dresden tornou-se a Florença alemã [...] Floresça, Florença alemã, com seus tesouros do mundo das artes![9]

9 *apud* RADER, Olaf, *Kleine Geschichte Dresdens*. München: Verlag C. H. Beck, 2005, p. 43, trad. nossa.

Havia um fascínio por Dresden que para lá conduziu artistas, arquitetos, escritores, poetas, filósofos e músicos de toda a Europa atraídos pela conjunção de diversos elementos formadores do espírito romântico, entre eles a história, as artes, a cultura e a natureza. Aos tesouros artísticos das galerias somavam-se a arquitetura esplendorosa das igrejas, a produção musical, a biblioteca da corte e, sobretudo, a paisagem ao longo do rio Elba nos arredores da cidade, denominada Suíça Saxônia, com seus rochedos de arenito, a luz suave do anoitecer e os vinhedos nas encostas do vale fluvial. A Academia Real de Belas Artes, estabelecida em 1764, projetava-se, também, como forte atrativo.

Na cosmopolita Dresden cruzaram-se os caminhos de dois dos maiores expoentes da pintura romântica alemã: Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philip Otto Runge (1777-1810). Ambos vieram do norte da Alemanha, tiveram formação protestante e haviam estudado na Academia de Artes de Copenhagen. Os dois artistas praticaram na sua arte a relação com a natureza, expressada através da "elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa". [10] Atraídos física e espiritualmente pela natureza, essa relação provoca, necessariamente, também um "isolamento nostálgico do homem 'civilizado'".[11] Para eles, a natureza não necessita de personificações além de seus sujeitos e objetos orgânicos e inorgânicos. A verdade divina se expressa no visível e as paisagens naturais são vistas como templos, enquanto suas pinturas podem ser lidas como peças de altar.

10 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 169

11 *ibid*.

A experiência da natureza é, portanto, comparável à vivência dos sacramentos. Friedrich escreveu que "o artista deve pintar não apenas o que ele vê diante de seus olhos, mas também o que ele enxerga dentro de si próprio. Se, no entanto, ele não enxergar nada dentro de si, então ele não deve pintar o que ele vê diante de si". [12] Ou, conforme Schelling: "a obra de arte deve expressar o infinito no finito de seus objetos". [13] Enquanto Runge deixou a cidade e morreu de tuberculose poucos anos depois, Friedrich a adotou como seu lar definitivo.

12 *apud* TANSEY, Richard G., KLEINER, Fred S., *Art through the ages*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1996, p. 950, trad. nossa

13 *apud* NEIDHARDT, Hans Joachim. "Romantische Malerei in Dresden: Versuch einer kunstgeschichtlichen Standortbestimmung". In *Dresdner Hefte: Dresden und die Anfänge der Romantik*, Dresden, Ano 17, no. 58, p. 53 a 61, fevereiro 1999, p. 56, trad. nossa

Há influências românticas na produção, no pensamento e na trajetória de Huebner, explicitadas tanto nos aspectos pictóricos de algumas de suas fotografias de paisagens amazônicas, como também em seus escritos. Ele dedica trechos de seus primeiros artigos à exaltação da natureza, como, por exemplo:

> A própria foz era uma grande cachoeira de aproximadamente 15 metros de altura, dividida ao meio por uma ilha de pedras repleta de plantas. Quão maravilhoso era esse espetáculo da natureza e como eu lamento não ter podido tirar uma fotografia desse lugar. [14]

14 HÜBNER, Georg, Reise in das Quellgebiet des Orinoco". In *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*, ano XX, 1898a, p. 14-20, 55-65. Wien p. 20

Ou ainda:

> Que maravilha de cenário! A água se vaporizava nas pedras e formava uma chuva fina e refrescante; as superfícies eram cobertas de musgos e cipós – um quadro de encantamento que deslumbraria um pintor de paisagem.[15]

15 *ibid*., p. 58

A estética romântica transparece em algumas das séries de cartões postais produzidas por Huebner. Essas tiragens abordaram todas as temáticas possíveis e visavam uma ampla comercialização e circulação do arquivo de imagens que ele vinha construindo durante suas viagens. Constituem um mapeamento visual sistemático e documentação iconográfica da cidade de Manaus em transformação, além de fornecer raros testemunhos de regiões do interior amazônico, de seus habitantes e, ainda, dos seringais nos rios Juruá e Javari. Sua ampla circulação, tanto no Brasil, como no exterior, contribuiu para produzir uma representação abrangente da Amazônia. Acrescenta-se, ainda, a alta qualidade de suas imagens de exteriores e sua impecável reprodução nos diversos suportes, através das técnicas à época disponíveis. Há uma precisão com o enquadramento, a composição e, sempre que possível, a cuidadosa inclusão de pessoas nas paisagens natural e urbana proporcionando tanto uma noção de escala como leitura e identificação imediatas das fotografias.

Não foi, no entanto, somente a criação e a experimentação inovadoras nas artes que afloraram na capital da Saxônia. Ainda na primeira metade do século XIX, desenvolveu-se ali, também, um forte polo industrial. A economia da região foi impulsionada por seus fartos recursos naturais, alavancando a mineração e a metalurgia. Para acompanhar a crescente industrialização e provê-la de mão de obra especializada, em 1828 foi criada a primeira escola técnica da Saxônia que se tornaria um importante centro de ensino, pesquisa e desenvolvimento tecnológicos, inclusive para a fotografia que buscava melhorias nos processos, nos resultados e provocando significativas mudanças em sua prática. [16]

16 cf. RADER, *op. cit*., p. 122: a vocação inventiva e empreendedora da cidade pode ser identificada em inúmeras outras instâncias, como em produtos de consumo ali desenvolvidos e até hoje em uso, entre eles o filtro de café (criado pela dona-de-casa Melitta Benz), o tubo de pasta de dentes e o cigarro com filtro.

Na segunda metade do século XIX, Dresden impulsionou, também, a indústria fotográfica. Os primeiros empreendimentos remontam a 1865, com a implantação de indústrias de papéis fotográficos. Em 1874, sete fabricantes uniram-se para formar a empresa "Vereinigten Fabriken photographischer Papiere AG", cuja produção saltou de nove mil para 19 mil resmas em apenas quatro anos. [17] A partir daí, a cidade acolheu inúmeros outros produtores de papéis, chapas secas e, mais tarde, filmes fotográficos. Contribuíram para esse processo a oferta de grande quantidade de água limpa na região e o fato de que havia ali muitas fábricas de massas comestíveis cujo principal detrito, a albumina da clara de ovo, era matéria-prima essencial para a indústria fotoquímica. Acrescenta-se, conforme já notada, a vocação empreendedora histórica da Saxônia nas artes e nos ofícios.

17 BLUMTRITT, Herbert, *Geschichte der Dresdner Photoindustrie*. Stuttgart: H. Lindemanns Verlag, 2000, p. 15; p. 211.

A concentração de fábricas de insumos e as inúmeras indústrias de mecânica fina já estabelecidas ofereciam mão de obra especializada e acabaram

atraindo comerciantes e fabricantes de câmeras e produtos óticos que logo projetariam Dresden como um dos mais significativos centros produtores da Alemanha e do mundo. Muitos desses empreendedores já haviam se estabelecido em outras cidades alemãs e optaram por transferir seus negócios para Dresden. Foi o caso, por exemplo, de Richard Hüttig que, em 1887, mudou-se de Berlin e fundou a Hüttig AG. No final do século, a empresa tornou-se a maior da Alemanha e uma das primeiras a desenvolver uma câmera reflex com sistema de espelhos, utilizando 12 chapas no formato 9 cm x 12 cm.

O ateliê Photographia Allemã.

Quando Huebner retornou da Alemanha para se estabelecer na Amazônia, desembarcou em Belém onde colaborou com o fotógrafo Felipe Augusto Fidanza[18] e o editor Arthur Caccavoni na realização de fotografias para o *Álbum Descritivo Annuario del Stato de Parà* (1898), editado em Gênova. Os italianos mantinham em Belém uma extensa produção fotográfica e editorial destinada à divulgação da cidade como destino das linhas de navegação da empresa italiana Ligure Brasiliana.

Alguns meses depois, chegava a Manaus. Em um anúncio publicado no *Jornal do Rio Negro* em 7 de novembro de 1897 se apresentava como membro correspondente da *Sociedade de Geographia de Dresden* e que prestava serviços em seu ateliê fotográfico "no antigo Hotel Cassina, junto ao palácio do Governo", com os melhores e mais modernos equipamentos. [19] Dois anos mais tarde, inaugurou seu primeiro estúdio próprio, na Rua São Vicente, também próximo ao Palácio do Governo. Em outro anúncio, publicado no jornal *Commercio do Amazonas* em 28 de abril de 1900, Huebner divulgou os serviços que seu ateliê *Photographia Allemã* oferecia: entre eles, a "realização de retratos em todos os gêneros, e em platinotypia[20]", bem como "contratos para fotos de estabelecimentos, interior e exterior". [21]

No início de 1902, Huebner se associou a Libânio do Amaral e expandiu os negócios para uma nova sede na Avenida Eduardo Ribeiro, ponto nobre na cidade. A "Avenida" era o lugar de novas sociabilidades e estilos de vida. Ali se firmaram os melhores estabelecimentos comerciais de Manaus, como restaurantes, bares, confeitarias e lojas de moda. A elite circulava e se exibia em suas largas calçadas, enquanto que na rua trafegavam os bondes em direção ao Teatro Amazonas.

Amaral trabalhou como fotógrafo e colorista no ateliê fotográfico de Francisco C. Lyra. [22] Era professor na Academia de Belas Artes e irmão de Crispim do Amaral que havia realizado as obras de decoração, pintura, ornamentação e instalação do mobiliário do Teatro Amazonas, inaugurado em 31 de dezembro de 1896. O sócio, bem estabelecido na elite manauara, abriu novos espaços para relacionamentos e proporcionou uma credibilidade ainda maior ao estabelecimento. Era prática comum fotógrafos associarem-se a pintores, realçando o prestígio da fotografia e a avalizando junto ao público. [23]

A *Photographia Allemã* rapidamente se firmou como um dos maiores e melhores ateliês de Manaus. Tornou-se referência e se consagrou não só pela qualidade técnica e artística de sua produção, mas, também, pela ampla gama de serviços oferecidos ampliando, assim, sua rede de relações e possibilidades de negócios. Desde o início e até o seu fechamento, o estúdio obteve êxitos e

18 Felipe Augusto Fidanza (? – 1904) foi um dos mais atuantes fotógrafos do norte do Brasil. Em 1867, ele viajou para Belém acompanhando a comitiva de D. Pedro II que foi ao Pará celebrar a abertura dos portos da Amazônia ao comércio exterior. Em 1873, abriu uma filial em Manaus. Sua ampla produção tornou-se conhecida principalmente pela publicação de álbuns descritivos e oficiais, além de retratos da elite, de viajantes e de artistas em Belém e Manaus. Na Exposição Universal de Paris de 1889, a Photographia Fidanza recebeu uma menção honrosa. Em 1904, numa viagem de volta da Europa, Fidanza se jogou no mar. (KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002; SCHOEPF, Daniel, *George Huebner 1862-1935: un photographe a Manaus*. Genéve: Musée d´Ethnographie, 2000).

19 KOSSOY, *op. cit*., p. 181.

20 Cf. ROSENBLUM, Naomi, *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997, p. 443: reprodução fotográfica que utilizava papel sensibilizado com cloreto de platina, um material caro, porém de alta qualidade, uma vez que assegurava maior durabilidade da imagem e uma escala tonal mais ampla.

21 KOSSOY, *op. cit.,* p. 181

22 Conforme Kossoy (*op. cit.*), Lyra atuava em Manaus desde 1886 e comparava seu trabalho aos "mais bellos da Europa". Seus anúncios informavam que utilizava "as chapas modernas mais rapidas para crianças, pessoas nervosas e para todo e qualquer objecto em movimento".

23 SAGNE, *L'atelier du photographe* (1840-1940). Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

conquistas marcados pela mobilidade de seus sócios, em particular do alemão. Através de sua produção na *Photographia Allemã*, Huebner não só ocupou espaços significativos, como participou diretamente do processo de transformação de Manaus e da sociedade amazônica, conferindo, ainda, visibilidade à cidade, à natureza selvagem que a circundava e aos habitantes da região.

Em seus aspectos físicos, técnicos e comerciais, a Photographia Allemã caracterizava-se como um típico estúdio do início do século XX. Destacava-se, no entanto, dos demais instalados em Manaus por suas qualidades artísticas e o esmero no acabamento de sua produção. Até aproximadamente a década de 1870, a prática fotográfica ainda se sustentava mais na técnica mecanicista que em suas potencialidades artísticas. O que era esperado de um bom fotógrafo, em especial o retratista, era dominar com desenvoltura as fórmulas químicas, além de saber direcionar e controlar a luz para que as imagens dos objetos e, principalmente, das pessoas retratadas fossem as mais próximas possíveis do real. O fotógrafo era um técnico, talvez um artesão, certamente muito distante do que, à época, poderia ser considerado um artista.

Em 1900, em meio ao crescente número de fotógrafos amadores, destacaram-se os profissionais, com seus estúdios, equipamentos e processos de ponta. O maquinismo das oficinas dava lugar à arte nos ateliês fotográficos. Os estúdios começaram a incorporar em seus próprios nomes essas evoluções. Surgiam na Europa e por todo o mundo estabelecimentos semelhantes aos brasileiros *Photographia Moderna*, *Photographia Artistica* ou *Photographia Progresso* que anunciavam seus serviços como sendo de "alta qualidade artística" e técnica, justamente para diferenciá-los dos concorrentes, mecanizados e amadores. Enquanto incorporavam novas tecnologias, os ateliês retomavam também processos artesanais - como colorização e pintura, retoque, encadernação e ilustração - para valorizar artisticamente seus trabalhos.

A *Photographia Allemã* atendia a todas as necessidades de um "bom ateliê" do início do século XX. No salão de pose, Huebner contava com um variado repertório de mobiliário – mesas, cadeiras, colunas e balaustradas – além de objetos cenográficos, tais como tapetes, cortinas, vasos, bibelôs e figurinos diversos. Outro elemento importante na estrutura do estúdio era o pano de fundo. Mais do que decoração, o fundo se tornava uma extensão ilusionista do espaço cênico, seguindo a tradição renascentista e barroca do *trompe l'oeil*. Os cenários evocavam paisagens idílicas, como parques, montanhas, cascatas e jardins. É provável que os panos de fundo de seu ateliê foram pintados pela família Amaral. Vemos ali desde cenas europeias em estilo rococó até matas tropicais.

Por trás do sucesso comercial estava as aptidões técnicas e artísticas de seus proprietários, a tecnologia de ponta dos equipamentos, o amplo espaço físico e, certamente, a alta qualidade de seus serviços. Legitimando esse reconhecimento, a imprensa de Manaus lhe concedeu generosos espaços em matérias publicadas nos jornais:

> [...] a rapidez e a perfeição da máquina que, com instantaneidade de um milésimo de segundo, pode firmar todas as posições das pessoas que se aglomeravam no momento, a ponto de sair uma mulher coçando a cabeça [...] enche-nos de prazer termos que registrar a perícia do Sr. Huebner em dirigir o seu aparelho em posição tão artística e difícil. [24]

24 "Quo Vadis", 28/12/1902

Pelos salões do ateliê de Huebner e Amaral, passaram representantes de todas as camadas da sociedade manauara: a elite política e comercial, principalmente os alemães; o escritor Euclides da Cunha; o Coronel Plácido de Castro e seus correligionários da campanha do Acre; turmas de formandos da Faculdade de Direito e da Escola Normal; e famílias anônimas que ali deixaram seu registro. Os contratos de trabalho para fotografias externas abrangiam: álbuns oficiais patrocinados pelo Estado; documentação para as empresas concessionárias dos serviços públicos, empresas de navegação, importadores e exportadores, bem como empreendimentos comerciais. No campo da publicidade, o ateliê atuava na produção das fotografias e criação gráfica dos anúncios, muitos dos quais veiculados nos álbuns editados pela própria *Photographia Allemã*. Durante pelo menos dez anos, o estúdio prosperou em todas as áreas de atuação possíveis da fotografia e das artes gráficas.

Arte no registro fotográfico.

Alguns aspectos da arte fotográfica de Huebner realizada a partir da implantação da *Photographia Allemã* aproximam-se do movimento pictorialista que floresceu entre 1890 e o início da Primeira Guerra Mundial. Foi ali que, legitimados por avanços técnicos no processo e pelos novos rumos da pintura em direção à arte moderna, fotógrafos europeus e americanos passaram a questionar a soberania do registro e do fato inerentes à imagem fotográfica. As imagens técnicas deveriam superar seu automatismo e imediatismo, evocando em sua expressão sentimentos e reflexões - o objetivo maior das artes visuais. Foi assim que fotógrafos como Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973), Frank Eugene (1865-1936), Robert Demachy (1859-1936), Otto Scharf (1858-1947) e Hugo Erfurth (1874-1948), este atuando em Dresden, exploraram a tênue fronteira entre a ciência e a arte na fotografia.

A fotografia de retrato foi uma das primeiras modalidades a receber a influência dessa nova sensibilidade. Fotógrafos começaram a manipular e utilizar de forma mais artística a iluminação, o cenário e a própria pose. Retratos realizados por Huebner em seu estúdio apontam para essa estética, como, por exemplo: seu autorretrato de 1910; os inúmeros retratos comissionados por personalidades de Manaus, entre elas os comerciantes alemães; e os de seu amigo e colaborador Theodor Koch-Grünberg fotografado em suas três passagens por Manaus (1903, 1911 e 1924) (*Fig. 1*). Destacam-se aqui o

Fig. 1: George Huebner, *Theodor Koch-Grünberg*, 1911. Legado Científico de Theodor Koch-Grünberg, Coleção Etnográfica da Universidade Philipps de Marburg.

cuidado com as luzes de fundo e a de recorte produzindo efeitos pictóricos; a pose negociada para identificar o humanista e o homem da ciência alemã – ele segura no colo exemplares de livros publicados por outros etnólogos alemães.

Fig. 2: George Huebner, Uapixanas, 1900-1904. Legado Científico de Theodor Koch-Grünberg, Coleção Etnográfica da Universidade Philipps de Marburg.

Em suas fotografias de indígenas no estúdio, como a de dois jovens uapixanas (*Fig. 2*) nota-se o cuidado com o cenário montado com galhos, folhas secas e folhagens que dialogam com o pano de fundo pintado simulando uma paisagem amazônica envolta em bruma e de onde se sobressaem palmeiras de buriti e açaí. Como nos outros retratos, a iluminação é precisa e direcionada para realçar artisticamente os rostos, corpos e adereços.

Essa imagem foi uma das 85 incluídas no álbum *O Valle do Rio Branco* comissionado em 1904 pelo Governo do Amazonas. Esse projeto editorial de grande porte foi inteiramente concebido e realizado por Huebner. Os 500 exemplares foram impressos em Dresden na mesma oficina gráfica que produzia suas tiragens de cartões-postais. A obra incluía, também, desenhos realizados especialmente para a publicação, revelando o especial cuidado que teve com a apresentação final do trabalho. Em carta de 1/6/1906 a Theodor Koch-Grünberg, ele escreve que queria "juntar todos esses índios em grupos de dois ou três numa única página. Vou precisar, portanto, reduzi-los bastante e ainda preparar desenhos para melhorar a paginação". Trata-se de um conjunto de desenhos a bico de pena de artefatos e utensílios indígenas, como arcos e flechas, remos, adornos e fundos de vegetação amazônica.

Incluiu, ainda, uma página publicitária da *Photographia Allemã*. Nesse anúncio, artisticamente realizado, eram exaltadas as características que Huebner desejava que fossem associadas ao seu empreendimento. As imponentes fachadas dos sobrados, tanto da matriz em Manaus como da filial Fidanza em Belém, indicavam claramente que eram estabelecimentos de

grande porte e, consequentemente, tecnicamente bem equipados. As fotografias são inseridas em desenhos da flora amazônica, onde se sobressaem palmeiras de açaí, extensões de água rodeadas de árvores de grande porte e detalhes de plantas. Ali estavam destacadas as marcas de Huebner: a precisão técnica e a arte em meio à natureza amazônica (*Fig. 3*).

Nos últimos anos de sua vida, após o encerramento de seu negócio, o fotógrafo dedicou-se ao plantio, manejo e coleta de plantas, principalmente orquídeas - atividades que já vinha exercendo desde sua segunda viagem à Amazônia. Em carta a Koch-Grünberg de 7/12/1923 ele relata:

> É verdade que me dedico a atividades pouco lucrativas, mas fico contente ao saber que, dentre as amostras coletadas, uma centena de espécies eram novas, o que me permite fazer uma modesta contribuição para a ciência.

O fotógrafo Huebner e a ciência não se relacionaram apenas através de suas incursões na etnografia e na botânica. Seu *corpus* fotográfico também aponta para um inventário, uma taxonomia da Amazônia do final do século XIX e das primeiras décadas do século seguinte. Excetuando os retratos encomendados e realizados em seu estúdio, sua produção autoral foi marcada por séries que catalogam e sistematizam conhecimentos fundamentais para a compreensão física e social da Amazônia naquele momento. Tomemos como exemplos: as mais de 200 fotografias realizadas em parceria com Kroehle no Peru; a documentação do processo de extração da borracha, da coleta à comercialização, editada em cartões postais; a transformação da paisagem urbana e os processos de modernização, publicados nos álbuns *Vistas do Pará* (1899), *Vistas de Manaus* (1900) e *Album do Amazonas* (1901-1902); os postais com vistas de cidades, natureza e pessoas; as fotografias de indígenas de diversas regiões; as fotografias de palmeiras e outras plantas nativas encomendadas por museus botânicos europeus.

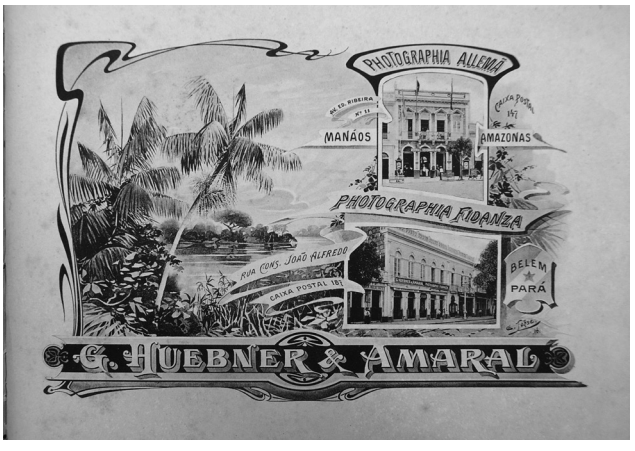


Fig. 3: Ernst Lohse, Anúncio da *Photographia Allemã* inserido no álbum *O Valle do Rio Branco*, 1906. Acervo Biblioteca do Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, Manaus.

Há aqui uma prática que o aproxima de seu conterrâneo August Sander (1876-1964)[25]. Sander também inventariou a Alemanha, essencialmente a partir de seus habitantes. Seu grande projeto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Pessoas do século XX) buscava sistematizar a população alemã através de um

25 Ressalta-se que Sander morou e estudou em Dresden entre 1899 e 1902.

modelo cíclico da sociedade. Pretendia que a leitura de suas fotografias assim ordenadas evocasse um conhecimento das dimensões sociais e culturais bem como a estratificação da vida real.

Huebner, Sander e, mais adiante, o casal Becher, bem como inúmeros outros fotógrafos e artistas alemães contrapõem o racionalismo científico do registro sistemático à poética da expressão visual, resumida, talvez, numa frase de outro nativo de Dresden, o fotógrafo, naturalista, poeta e pioneiro no ensino da fotografia, Hermann Krone (1827-1916):

> Im Licht – Durchs Licht – Zum Licht.
> (Na luz, através da luz, à luz).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____, *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLUMTRITT, Herbert, *Geschichte der Dresdner Photoindustrie*. Stuttgart: H. Lindemanns Verlag, 2000.

BRAGA, Robério, *Euclides da Cunha no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2002.

DIAS, Edinea M., *A ilusão do fausto*. Manaus: Editora Valer, 2007.

HÜBNER, Georg, "Meine Reise von Lima nach Iquitos". In *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik,* ano XV, 1892-1893, p. 9-19, 59-66, 122-126. Wien.

_____,"Iquitos und die Kautschuksammler am Amazonenstrom". In *Globus Illustrierte Zeitschrift für Länder-und Völkerkunde*, vol. 64, no. 7, p. 101-105, 122-127. Braunschweig: Richard Andree, 1893.

_____, "Vom Amazonenstrom nache der peruanischen Westküste". In *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*, ano XVII, 1895, p. 145-155, 203-213. Wien.

_____, "Reise in das Quellgebiet des Orinoco". In *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*, ano XX, 1898a, p. 14-20, 55-65. Wien.

_____, "Nach dem Rio Branco". In *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*, ano XX, 1898b, p. 241-250, 306-313. Wien.

_____, *Vistas de Pará – Brazil*. Manaós: ed. George Huebner (s.d).

HÜBNER, Georg e KOCH-GRÜNBERG, Theodor, "Die Yaupery". *Zeitschrift für Ethnologie*. 39, 1907. Berlin.

_____, "Die Makushi und Wapishana". *Zeitschrift für Ethnologie*. 40, 1908. Berlin.

HÜBNER, Georg e OURIQUE, Jacques, *O Valle do Rio Branco*. Manáos: Ed. Official do Governo do Estado do Amazonas, 1906.

KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

MARX Harald, "Welcher Schatz in Deutschland: die Dresdener Gemäldegalerie im Semperbau". In *Gemäldegalerie Alte Meister*. München: Deutscher Kunstverlag, 2006.

NEIDHARDT, Hans Joachim. "Romantische Malerei in Dresden: Versuch einer kunstgeschichtlichen Standortbestimmung". In *Dresdner Hefte: Dresden und die Anfänge der Romantik*, Dresden, Ano 17, no. 58, p. 53 a 61, fevereiro 1999.

NERY, Barão de Santa-Anna, *O país das amazonas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1979.

RADER, Olaf, *Kleine Geschichte Dresdens*. München: Verlag C. H. Beck, 2005.

ROSENBLUM, Naomi, *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

SAGNE, *L'atelier du photographe* (1840-1940). Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SCHOEPF, Daniel, *George Huebner 1862-1935: un photographe a Manaus*. Genéve: Musée d´Ethnographie, 2000.

_____, *George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus.* São Paulo: Metalivros, 2005.

TANSEY, Richard G., KLEINER, Fred S., *Art through the ages*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1996.

VALENTIN, Andreas, *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.

Fotografia e Instabilidade do ver na metrópole contemporânea

Luciano Bernardino da Costa[1]

Resumo

Esta comunicação aborda a relação fotografia/metrópole/percepção com o objetivo de pensar a *potência crítica* da fotografia orientada para a metrópole contemporânea. A explicitação desta relação triádica é balizada pelas reflexões de Walter Benjamin acerca das metrópoles modernas tendo como elemento orientador a noção de *imagem dialética,* que será retrabalhada por George Didi-Huberman em sua concepção de *imagem crítica*. Tal concepção se apresenta como fio condutor na reflexão e análise sobre a relação fotografia/metrópole/percepção em duas fotografias de Andreas Gurski.

Palavras-chave

fotografia contemporânea, dialética do ver, metrópoles, imagem dialética.

A produção fotográfica contemporânea que aborda os espaços urbanos oscila, freqüentemente, por um lado, entre uma concepção de documento fotográfico orientada por questões formais, compositivas do dispositivo e sua interação com o referente e, por outro, uma produção que acolhe a experimentação do fotográfico ampliada para além dos limites do quadro, das interações com o meio, trazendo o registro fotográfico como condensação de um campo discursivo mais amplo. Essa última abordagem compreende o fotográfico enquanto conceito, em diálogo e aproximação com outros procedimentos estéticos, pautados ou não pela imagem técnica, associados a uma cultura visual massiva, em interação com uma cognição ampliada pelos dispositivos informacionais e midiáticos. Contemporaneamente, observa-se, também, uma crescente aproximação entre esses dois vetores, em parte traduzida pela persistente conceitualização da prática fotográfica orientando projetos abrangentes que tratam do fenômeno de uma cultura global, via operações de seriação, inventariamento, deslocamento e apropriação do percebido.

Reconhecem-se, assim, três linhagens sob esse recorte bastante abrangente: uma de matriz claramente modernista; outra associada à apropriação do fotográfico pela produção artística, seja como experimentação e, posteriormente, como documentação de obra e uma terceira que se consolida, a partir dos anos 60, enquanto objetividade e conceitualização do fazer fotográfico.[2] Essas linhagens coexistem e configuram dinâmicas que, associadas às novas tecnologias

1 Luciano Bernardino da Costa é doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP na área de Projeto, Espaço e Cultura (2010). Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2001), graduado em Ciências Sociais pela mesma universidade (1991). Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

2 Temos aqui como referência, no primeiro caso, a "fotografia direta" na virada do século XIX para o XX e seus desdobramentos, entre eles o fotojornalismo e a concepção de "instante decisivo" de Cartier-Bresson; no segundo caso, as experimentações de Man Ray, as colagens dadaístas, as apropriações do fotográfico como extensão do real pelos surrealistas, como é o caso do livro Nadja (1926) de André Breton, discutido por Rosalind Krauss (O Fotográfico, 2002). No último caso, o projeto de Auguste Sanders (1876-1964), no qual se reconhece uma produção seminal que influenciará o casal Becher, destes originando uma prática fotográfica extremamente prestigiada na produção contemporânea.

digitais e a um percurso geral da sociedade, vêm alterando drasticamente a concepção de verdade, de verossimilhança, de referente do fotográfico. Esses, por sua vez, passando a ser compreendidos de modo muito mais flexíveis e sujeitos a interações de diferentes origens do que o fora até meados do século XX. Um bom indicativo dessa "flexibilidade" do fazer fotográfico contemporâneo traduz-se na noção do "regime de verdade" da fotografia proposto por Andre Rouillé (1948-):

> Foi renovando o regime da verdade, nutrindo a crença de que as imagens são "a exatidão, a verdade e a própria realidade", que a fotografia pôde suplantar o desenho e a gravura em suas funções documentais. Essa capacidade da fotografia de reformar, na metade do século XIX, o regime de verdade, isto é, para inspirar confiança no valor documental das imagens, não se apoia somente em seu dispositivo técnico... mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a racionalidade instrumental, a mecanização, "o espírito do capitalismo." (Rouillé, 2009:51)[3]

3 ROUILLÉ, A. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. Essa concepção de um regime de verdade atravessa a obra de Rouillé, pautando sua concepção de documento fotográfico, e suas diferentes concepções e crises. Para o autor, isso ocorre devido à alteração desse "regime de verdade" que a fotografia ajudara a construir e que, nos anos 50 do século XX, a televisão irá propor uma nova referência, mais fluida, manipulável e menos estável que o fotográfico.

Em sentido oposto a esse movimento de expansão da noção de fotográfico, em particular em imagens que abordam a questão urbana, encontramos a noção da imagem enquanto possibilidade de emancipação política. Essa possibilidade se entendia intimamente associada aos dispositivos maquínicos, como a fotografia, na primeira metade do século XX. Walter Benjamin (1892-1940), por exemplo, terá a fotografia como artefato capaz de incitar o encontro com a temporalidade fugidia vivenciada na metrópole; de provocar a memória voluntária do observador em embate dialético com o vivido, de reproduzir e disseminar a imagem para além dos limites do suporte original a que estava confinada, dissociando-a de seu valor de culto.

Um caráter de emancipação do sujeito, de abertura a uma consciência crítica que se faça histórica e coletiva estará constantemente presente no horizonte de Benjamin em oposição a uma ideologia do progresso. Entretanto, essa emancipação política do sujeito, tendo a produção artística, os dispositivos técnicos, entre eles a fotografia, como meios favoráveis à sua conquista, se mostrará, após a Segunda Guerra, cooptada por uma indústria cultural em expansão. A potência da imagem fotográfica estará sujeita à formatação e à distribuição das mídias visuais, ao interesse de exibição e exploração mercadológica pelo sistema da arte, ao olhar diletante que exibe a distância, o mundo como um lugar exótico. Mais recentemente, com a transformação tecnológica por que vem passando a fotografia, vem se despindo, definitivamente, de seu caráter objetual e de uma relativa artesania, para uma sinergia amplificada com outros dispositivos cuja fácil produção e acesso a "manipulação" da imagem pelos instrumentos digitais é apenas um de seus aspectos.

Desse modo, a noção de potência crítica, de reflexão, associada à afirmação estética da fotografia, correspondente à primeira metade do século XX, se encontra há algum tempo em mutação acelerada. Como contraponto e balizamento propõem-se, neste artigo, pensar brevemente essa potência crítica em algumas fotografias urbanas contemporâneas na relação direta com o campo por elas gerado, seja ativado na produção ou na fruição da imagem. Isso implica na opção em abordar a imagem como um campo de tensões dialéticas, a que

podemos chamar de *dialética do ver*. *Dialética do ver* compreendida como um "entre" em que o ato de observar e a obra observada experimentam-se dialeticamente. Nesse embate, o imediatamente conhecido (por exemplo, o desejo de uma designação que acompanha o fotográfico), revela-se como um intervalo inesperado, entre o "excesso" e a "ausência" de sentido. Um redemoinho capaz de desestabilizar as concepções de verdade, de verossimilhança, de memória do vivido a que possa estar associada, no caso, a uma fotografia. Constituindo também esse intervalo, a memória é outro elemento central que transpassa e transgride o ver. Não a memória evocada pelo referente fotográfico, mas aquela instigada pelo embate com a imagem, capaz de tensionar a historicidade em que emerge, apresentando-se como instância crítica, de crise, ao presente do ato de ver.

Tal concepção com a qual operamos desdobra-se da análise de George Didi-Huberman (1953-) em sua obra *O que vemos, o que nos olha,* a partir da noção de *imagem dialética* em Walter Benjamin. Dirá Didi-Huberman sobre a *dialética do ver:*

> "É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição do tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo." (Didi-Huberman, 1998:149)[4].

4 DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34,1998.

A imagem, assim, não pretende ser compreendida como produto final, mas parte de um ato de ver que se faz corpo, memória, estranhamento, termos estes desdobrados em escrita e em análise das concepções que a transpassam, em particular, a fotografia que pensa e versa sobre a experiência urbana contemporânea.

Em paralelo a isso, temos uma transformação radical do espaço urbano ao longo dos séculos XIX-XX, passando de uma metrópole moderna que, embora já numa escala assustadora, ainda acolhia o passante, as perambulações, a multidão, sendo ela própria um lugar a ser diretamente vivido, partilhado, discutido e disputado. Nas metrópoles contemporâneas a subordinação aos deslocamentos por carro, o adensamento populacional vertiginoso, a transformação da esfera pública e de seus *locus* de discussão, a crescente segregação de distintos grupos sociais conduzem, freqüentemente, a sociabilidade para os espaços interiores, para os círculos de intimidade, para o predomínio dos universos privados e pautados pelo consumo. Esses associados a uma cidade que mescla sua violenta materialidade a imagens que emolduram, sobrepõem, reinventam, apropriam dessa cidade real. Essa transformação de uma cidade a outra, assim como o alargamento da concepção de fotográfico tem, na produção fotográfica contemporânea, um campo profícuo de reflexão e análise. Nela encontramos um ponto de encontro entre uma materialidade existente e uma percepção perpassada por outras dimensões fugazes do urbano, compondo um território ambíguo que faz, por vezes, assemelhar espaço vivido, imagem e reconhecimento de um fenômeno global, com o qual compactuamos, sem percebê-lo. Exemplo disso encontra-se na influente Escola de Dusseldorf, com os Becher e seus seguidores, entre eles Andreas Gurski (1955-), sobre o qual nos deteremos em duas imagens a seguir.

Esse campo ambíguo, imediatamente reconhecido, que guarda, no entanto, algo inesperado, simultaneamente nos aproximando e nos afastando de uma memória do urbano entende-se presente em duas fotografias de Andreas Gurski (figuras 01 e 02). Na primeira imagem (figura 01), temos uma série de anéis concêntricos, que partem do centro da foto e atravessam verticalmente todo o quadro fotográfico com regularidade e progressão. Sua matéria densa e cinzenta parece adquirir leveza no movimento de escalada, em íntimo diálogo com a curvatura da objetiva da câmera fotográfica, a qual confere uma frequência geométrica à imagem que, simultaneamente, disseca o espaço retratado como se os vazios transversais entre um anel e outro revelassem sua função. Entre cada um desses níveis se percebe a monumentalidade do espaço pela escala corpórea dos transeuntes. A linearidade e a frontalidade com que são apresentados esses corpos, nos níveis centrais, não deixam escapar ao olhante uma postura de aguardo, de resignação impaciente, frente a uma massa compacta que se rarefaz nos níveis superiores, evidenciando individualidades. Esse movimento de reconhecimento do outro atrai o olhar a nós mesmos, ao individuo urbano em situação, fazendo-nos modular as particularidades que se desdobram em olhares deslumbrados, desavisados, concentrados por aquilo que se mostra como sendo uma estação metroviária. Não fossem esses personagens, poderíamos entender esse espaço como um jogo de formas, de deslocamentos geométricos, capazes de caber na palma da mão como um brinquedo ou como parte de uma criação projetual. Contudo, as pessoas e a amplitude do ambiente que as acolhe nos

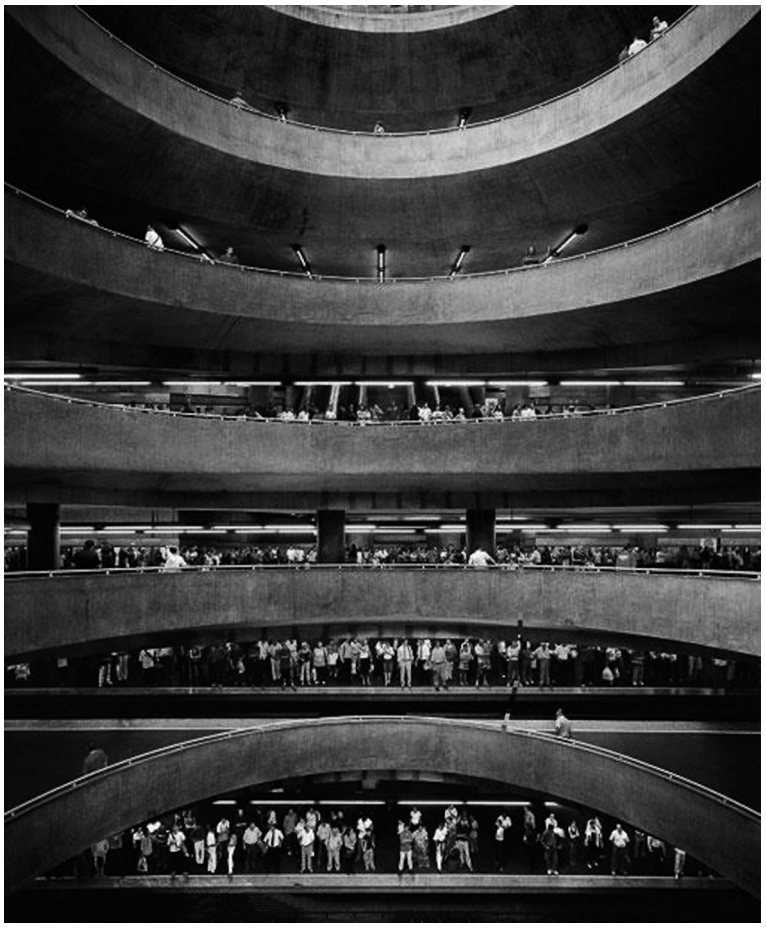


Fig. 01 - Gurski, A. - Sé, 2002

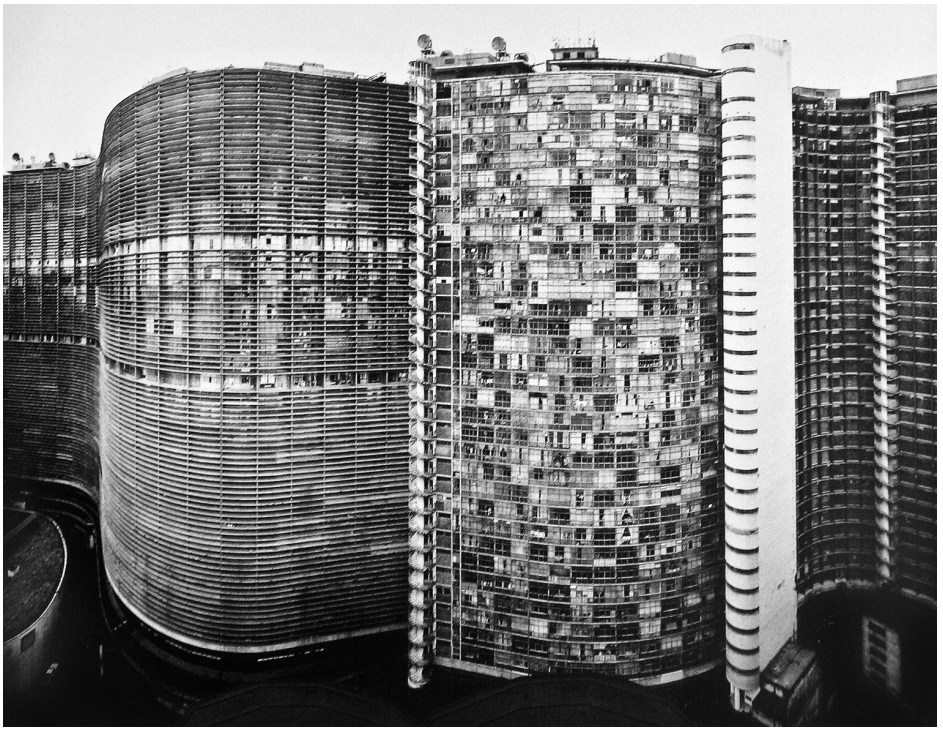


Fig. 02
Gurski, A. - *Copan,* 2002
(206 × 262 cm).

trazem para o contexto da multidão, dos fluxos intensos de uma grande metrópole, fazendo-nos compartilhar do desdobramento da estrutura e daqueles que nela se encontram. Desse modo, os brilhos longilíneos e transversais, ao fundo da massa, seu movimento fluente de um zumbido metálico contribuem para constituir essa paisagem de fluxos, de esperas, onde, por um momento, todos, aparentemente, são iguais.

Diante da imagem, a plataforma nos olha, abraçando o nosso corpo tanto mais se considerarmos a dimensão dessa fotografia de, aproximadamente, 2,6 x 2,0 mts. Sua escala e o impecável detalhamento em toda sua extensão incita movimentos de aproximação e de distanciamento. Em um momento sou aquele que domina a totalidade, em outro, sou aquele que nela se perde entre os inúmeros corpos presentes.[5] Assim, ao posicionarmos perante a imagem, uma estupefação nos toma, fazendo com que nos entendamos como parte tomada pelo conjunto. Uma dialética se estabelece entre aquele que observa e o que é observado pela própria imagem, colocando-nos no centro de um torvelinho que exige de nós uma resposta, uma reflexão que se apodere de seu sentido aparentemente óbvio, entre o puro reconhecimento, uma plataforma, e campo sensível e conceitual evocado pela imagem.

Um dos caminhos seria nos encontrarmos com a massa como um ente vivo, um fenômeno em si. Pensá-la como força de conjunto com impulsos característicos, como instante mágico em que todos são iguais, como uma utopia intermitente no tempo fluídico de sua duração verdadeira. A proximidade dos corpos, a indistinção das fronteiras entre uma pessoa e outra, a percepção univalente do conjunto ratificaria esse sentido. Entretanto, diante da foto de Gurski, a dimensão coletiva enquanto corpo social consciente de sua potência política apresenta-se como um aglomerado de individualidades atomiza-

5 Essa fotografia foi realizada em 2002, provavelmente, na mesma ocasião da abertura da sala especial dedicada ao fotógrafo Andreas Gurski, na *25ª Bienal de Artes de São Paulo*. Suas características formais e conceituais estão presentes, em boa parte dos trabalhos de Gurski, o qual adquire projeção internacional justamente quando abdica de uma escala do sujeito para essa que nos coloca a individualidade em contraponto simultâneo com a identidade enquanto espécie humana, manifestas através da cultura material contemporânea. Em conjunto a isso, há todo o desenvolvimento tecnológico para realização de cópias de grandes dimensões com uma qualidade diferenciada de processos anteriores. Uma associação entre desenvolvimento técnico, uma concepção formal da imagem e conceito traduzem e compõem a proposta de Gurski.

das. São individualidades ansiosas por serem conduzidas, deslocadas, a fim de satisfazerem os desejos de suas buscas solitárias e privadas. Essa sociedade de indivíduos[6] mostra-se no aguardo da passarela de embarque, multiplicada pelos círculos concêntricos, sob a luz que conecta os subterrâneos da metrópole a uma superfície urbana degradada (segmentada, fragmentada, segregada). Em lugar do caótico, do tumulto do fluxo dos corpos, temos a ordenação rigorosa do fotógrafo, o que confere à imagem uma distância confortante ao olhante e a possibilidade, não percebida, de apreensão de uma totalidade antes atomizada e sujeita àquilo que lhe era próximo.

Este local, porém, não é desconhecido para muitos de nós que vivemos em São Paulo. Se olharmos uma segunda vez, perceberemos que estamos dentro da Estação da Sé, o que poderia ser facilmente identificado pelo nome da foto, se não quiséssemos enveredar primeiramente pela imagem. Mesmo reconhecendo o já visto, o já vivido, essa imagem não cessa seu estranhamento, pois algo está em desacordo com a memória que temos dessa estação. Uma memória que se faz por adensamentos e camadas, de sucessão de idas e vindas e passagens, de visitas seguidas a locais diversos, a inúmeras paisagens, sem nunca percebê-los por completo, os quais, na imagem, são oferecidos ao olhante enquanto duração e distância do vivido.

Em uma segunda imagem de Gurski (figura 02), provavelmente produzida na mesma ocasião, temos novamente São Paulo apresentado sob a sinuosidade estendida horizontalmente do edifício Copan, emblemático da cidade. Sua forma alongada e curvilínea como foi retratado, serpenteia em torno de si própria, sugerindo a perpetuação de seu movimento a penetrar entre os demais edifícios, irradiando sua freqüência para a metrópole labiríntica em constante expansão. A frontalidade da estrutura, todavia, impede o olhar de se espraiar, apresentando uma infinidade de habitáculos e diferentes formas de vida, numa sedução do ver, para que conheçamos a privacidade ofertada ao olhante. Assim, a afirmação da sociedade de indivíduos é colocada junto ao desejo de exibição e de apresentação da vida privada como um espetáculo a ser partilhado coletivamente. No entanto, a fachada do edifício está fraturada e alinhavada como um enfermo toscamente suturado. Seu arrojo e beleza das linhas, sua oscilação cinética e de forte formalização geométrica assemelham-se, na imagem, a uma ruína, um emblema de uma utopia de urbano anunciada pelo modernismo na arquitetura no início dos anos 30[7], emblema que perdeu seu tempo, que se dissociou das concepções que o originaram, isto, em boa parte, devido à dinâmica incontrolável da metrópole que o sufocou. A imagem de Gurski, de modo semelhante, induz-nos a perceber uma monumentalidade avassaladora.

Entretanto, nesta imagem, encontramos, novamente, a mesma inquietação da foto da estação da Sé, a de um sublime apresentado sob o silêncio frontal, juntamente ao apelo de uma memória sempre fragmentária do urbano. Neste espaço aberto entre o olhante e o olhado, o anseio por uma memória que nos permita ultrapassar o imediatamente reconhecível se manifesta, simultaneamente, como esquecimento e lembrança do percebido. Desse modo, tanto a estrutura ondulante do Copan quanto os anéis ascendentes da estação da Sé estão cercados da certeza do reconhecimento, mas também da relação descontínua que o transeunte tem com o espaço urbano, a qual reforça a dúvida sobre o que se vive e o que se vê na fotografia. Isso ocorre porque Gurski propõe um

6 Segundo Bauman, contemporaneamente, "no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo é seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas conseqüências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo." (Bauman, 2001: 38-39)

7 A imagem do edifício, presente na composição e enquadramento de Gurski, nos faz rememorar alguns desenhos de Le Corbusier em que demonstra sua proposta urbana para a cidade de São Paulo, presentes em suas anotações de viagem por ocasião de sua visita a cidades sul-americanas entre 1929-30 (Le Corbusier, 2004, p. 232-235). Nestes croquis há duas enormes edificações cruzadas, quase que perpendicularmente, as quais penetram a cidade organizando e irradiando o urbano em seus quadrantes que servem tanto de moradia, como de fluxo viário ininterrupto. Essa concepção utópica do urbano será revista e reformulada. Por ocasião do IV *Congresso Internacional de Arquitetura Moderna*, em 1933, a concepção urbanística de cidade do movimento moderno será formulada, sendo conhecida como "Carta de Atenas". Seu teor generalizante e homogeneizador de validade internacional reduz o urbano a funções básicas: morar, trabalhar, recrear-se, e locomover-se.

jogo de erros confrontando o vivido a imagens realizadas através da manipulação digital. O fotógrafo amplia o número de andares da estação da Sé ajustando a meia metade da circunferência da clarabóia à sua outra metade como uma superposição de andares e, no Copan, o lado avesso costurado à parte frontal do edifício. Assim, a montagem da imagem desloca-nos de uma relação estável da fotografia como documento, para uma suspeita que não é propriamente da obra, mas da memória do olhante. Ela apresenta-se como um campo de tensões justapostas, como uma montagem forjada sobre a extrema evidência do percebido, da qual também participam referências advindas da história da arte e da relação perceptiva contemporânea.

Esse jogo coloca, contemporaneamente, sob um mesmo patamar, imagem e experiência do vivido. Enlaça essas duas esferas do sensível, que constituem a experiência no urbano, através do choque silencioso e da desestabilização da memória do observador. Constrói, a partir da imediaticidade da percepção do olhante na metrópole, uma paisagem superficial e duradora que conecta impressões fracionadas. Demonstra que a opção do fotógrafo não é pela representação ou uma documentação do urbano, mas por uma sensação de algo intangível, de uma cultura global vista à distância, cuja forma material Gurski persegue. A manipulação digital, desse modo, presta-se a alcançar um conceito visual composto pela própria força de evidência e de atestação do fotográfico, no entanto, reelaborando os significados que o constituem. Assim, Gurski faz uso do fotográfico de forma ambígua como afirmação de uma experiência contemporânea, mas também como provocação à memória.

Essas fotografias enquanto potência crítica e reflexiva do urbano instigam a pensar as espacialidades contemporâneas como (des)limites que ultrapassam a localidade propriamente dita. Para isso, a concepção conceitual, a interpretação de fenômenos urbanos globais antecede a própria imagem, ou então, com ela dialoga na concepção de uma imagem final que guarda o percurso de uma reflexão. De forma que, produções como essas, oriundas da Escola de Dusseldorf, muito influente no cenário fotográfico internacional, provoca-nos a considerar a fotografia urbana como campo que não se sustenta mais no documento verossimilhante, mas que, constantemente, pretende dialogar com outras temporalidades e dinâmicas de apropriação e produção de espaços e imagens. O lugar desse diálogo passa a ser a memória coletiva, compartilhada, mas não percebida, onde a verdade do documento visual sucumbe à intenção do efeito ou do conceito norteador do trabalho.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. I*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem dialética e imagem crítica* : fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea [online]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010. Tese de Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura. [acesso 2012-11-07]. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18062010-090811/>

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GALASSI, Peter. *Andreas Gurski*. New York: The Museum of Modern Art, 2001.

JAMESON, Fredric. *A virada Cultural. Reflexões sobre o pós-moderno.* Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25ª Bienal de São Paulo - Iconografias metropolitanas/ Cidades.* São Paulo: Fundação Bienal de S. Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

Manhatta – a instauração do futuro

Regina Maurício da Rocha

> Poetas do porvir! oradores, cantores, músicos do porvir! [...]
> Despertem! cabe a vocês justificar-me.
> Eu mesmo só tenho escrito uma ou duas palavras indicativas do futuro, [...]
> Deixando a vocês prová-lo e defini-lo,
> Esperando de vocês a coisa mais importante[1].

1 WHITMAN, Walt. "Poets to Come" (1860), em *Poesia Completa-Edición Bilingüe*. Tradução Pablo Mañe Garzon, Libros Rio Nuevo, Barcelona, 1983, tomo I, pp. 44-45.

Manhatta (1921), filme mudo que o fotógrafo e cineasta, Paul Strand (1890-1976), realiza em parceria com o fotógrafo e pintor, Charles Sheeler (1883-1965), tem como *leitmotiv* a movimentação diária no centro de Nova York, a exalar seus arroubos de modernidade. É do poema "Mannahatta", de Walt Whitman (1819-1892), que vem a inspiração, o nome e algumas das legendas desse filme. Aliás, o futuro glorioso prenunciado pelo poeta, não apenas o de Nova York, mas o do país como um todo, acha-se nele justificado. Porém, há uma ambiguidade intrínseca a certas cenas, pois algo de sinistro se mistura ao vapor que esvoaça por todos os lados em profusão, a indicar o pleno funcionamento dessa "magnifica"[2] cidade-máquina que, no entanto, tem no trabalho das formigas humanas o seu verdadeiro motor.

2 O filme foi lançado pelo Rialto Theatre, em 24/07/1921, intitulado *New York the Magnificent*, mas seu título original, dado pelos próprios autores, é *Manhatta*.

Nesse sentido, pode-se dizer que *Manhatta* enseja uma leitura dialética, isto é, que encerra contradições acerca da ideia de progresso, pois ao mesmo tempo em que ele é afirmado e dele se faz o elogio, vislumbra-se algo que se impõe como uma ameaça subliminar ao futuro do homem moderno. Portanto, com o filme, já é possível entrever as críticas que Strand fará, em seu artigo intitulado

"Photography and the New God" (1922), ao crescimento material desenfreado e, dada a premência de se tomar as rédeas dessa situação, visto que é o destino da humanidade que está em jogo, aclamará o artista como o verdadeiro arauto dessa missão.

Considerando-se, ainda, a inter-relação desse artigo com certas passagens referentes a um outro, a saber "Photography" (1917), pode-se dizer que a fotografia, em Strand, é considerada um novo meio de expressão, a se desenvolver num país ainda jovem e por construir. Nesse sentido, tanto os fotógrafos como os arquitetos – criadores dos arranha-céus –, confrontam-se com a mesma necessidade: a de conceber novas formas, ao invés de se satisfazerem com a mera aplicação de fórmulas já conhecidas, vitalizando, assim, a expressão artística. No entanto, o desenvolvimento da América, conduzido pela idolatria à máquina, tida como um novo Deus, realiza-se, como se disse, de modo descontrolado, pelo que surge um descompasso crescente entre a consciência espiritual e o progresso material. O impasse faz com que Strand vislumbre o inexorável esmagamento do homem moderno sob o calcanhar desse novo Deus, a menos que ele seja detido e reavaliado. Dada essa urgência em se discernir entre os bons e os maus usos da máquina, Strand propõe a integração entre arte (*expression*[3]) e ciência, pois acredita que é a visão intuitiva do artista que, ao se utilizar de certos aparatos mecânicos[4] e dos avanços tecnológicos[5] a eles relacionados, porém de maneira lúcida e criativa, aponta o caminho (*is pointing the way*) para a retomada da primazia do espírito, entendido aqui como uma "potência de transformação"[6] e, ao mesmo tempo, uma "vigilância crítica", nos termos de Paul Valéry (1871-1845). A metaforizar essa ideia, há uma fotografia de Strand, realizada em 1917 no centro de Nova York, em que se ressalta a parte superior de um arranha-céu, em cuja lateral arredondada se destaca, numa das janelas, um foco de luz intenso a lembrar um farol. Considerando-se, ainda, que em *Manhatta* (aliás, como em muitas de suas fotografias da cidade, realizadas na mesma época) a maior parte das filmagens são obtidas a partir do alto dos edifícios – ponto de observação que amplia significativamente o alcance de visão –, é justificável que se pense num desdobramento dessa metáfora, pois há uma simetria visual inegável entre o farol e o mirante. Nesse sentido, pode-se dizer que o fotógrafo-cineasta serve de guia àqueles que "navegam" às cegas, porquanto vê mais longe.

3 Para Strand, na época leitor de Croce, arte e expressão são termos intercambiáveis, relativos à comunicação de um conhecimento intuitivo, que se produz ou que se constitui necessariamente a partir do domínio de uma técnica, pois o artista ao dominá-la exprime-se e só se exprime na medida em que a domina. Logo, intuir é expressar porquanto implica um processo de objetivação da subjetividade que se dá a partir do fazer artístico, isto é, na e pela transfiguração dos elementos materiais inerentes aos mais variados meios (linhas, cores, movimentos, palavras, sons etc.), que adquirem, assim, a condição de signos. Em outras palavras, para Croce, a intuição, entendida como percepção ou conhecimento da realidade, é uma atividade do espírito que opera uma síntese, convertendo sentimentos e percepções sensíveis numa forma. E esse processo formativo, esse formar-se, é uma expressão artística.

4 Como por exemplo, a câmera do fotógrafo, a filmadora do cineasta e, conforme aparecem no filme, a escavadeira e o guindaste, os quais possibilitam a construção dos arranha-céus projetados pelo arquiteto.

5 A partir da segunda metade do século XIX, inúmeros avanços tecnológicos favorecem a expressividade do cineasta e a do fotógrafo (câmeras mais leves e versáteis, lentes mais luminosas e precisas, emulsões e papéis mais sensíveis, propiciando a expansão da gama tonal), bem como a do arquiteto (o cimento Portlad, a estrutura de aço e o concreto armado).

6 "Por espírito entendo, não uma entidade metafísica, mas simplesmente uma *potência de transformação* que podemos distinguir de todas as outras, […] uma ação muito diferente daquela das energias conhecidas da natureza, [...] inclinada a alterar as condições iniciais, possibilitando, assim, a construção de um mundo extremamente diferente daquele primitivo, que nos foi dado". VALÉRY, Paul. "La politique de l'esprit", em . *Oeuvres: Poésies - Mélange – Variété*. Pléiade, Paris, 1962, tomo I, pp. 1022 e 1032.

Figura 1. *Untitled*, 1917 / Copyright © Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive

O filme sugere uma espécie de écfrase às avessas, pois muitas das descrições "fotográficas", contidas nos versos de Whitman, tornam-se nele materialmente visíveis:

> [...] Rica, rodeada de muitos barcos [...], uma ilha [...], solidamente implantada,
> Inúmeras e apinhadas ruas, altas torres de ferro, delgadas, robustas, leves, que se erguem esplendorosamente em direção aos claros céus, [...]
> Mastros incontáveis, os brancos barcos a vapor que percorrem a costa, as barcaças, as balsas, os negros transatlânticos bem modelados, [...]
> Imigrantes chegando, quinze a vinte mil numa só semana, [...]
> O ar do verão, o brilho do sol e as nuvens que navegam no alto, [...]
> Os mecânicos da cidade, os mestres de obras, bem formados, de belas feições, olhando para você diretamente nos olhos, [...]
> Um milhão de pessoas – que se portam de maneira livre e soberba – de voz franca – hospitaleiros – os mais amigáveis e corajosos jovens; [...]
> Cidade de pressurosas e refulgentes águas! Cidade de torres e mastros!
> Cidade aninhada em bahias![7]

7 WHITMAN, Walt. "Mannahatta" (1888), em *op. cit*., pp. 274-277, tomo IV.

Além de "Mannahatta", outros poemas de Whitman servem de estímulo às filmagens ou de legenda. "To a Locomotive in Winter", que elege a locomotiva como a epítome do progresso tecnológico da América, nos anos de 1870, é um deles:

> As nuvens densas e escuras que vomita a sua chaminé, [...]
> Símbolo da modernidade – emblema do movimento e da força – pulso do continente[8].

8 WHITMAN, Walt. "To a Locomotive in Winter" (1876), em *op. cit*., pp. 270-273, tomo IV.

O filme se inicia, ao amanhecer, com a aproximação da Staten Island Ferry a Manhattan. A cidade é vista a partir do rio Hudson, pois a câmera, neste momento, encontra-se posicionada no interior da balsa. Na chegada, descem milhares de pessoas, "de todas as raças", diz a legenda, que se locomovem freneticamente rumo ao trabalho. Na sequência, contrapondo-se à pequenez dos transeuntes, sobressai a monumentalidade arquitetônica dos arranha-céus, alguns em plena construção, cujas estruturas de ferro, "delgadas e fortes, irrompem esplendorosamente contra o céu". Destaca-se, também, a Brooklyn Bridge, com sua "estrutura grandiosa, vigas e arcos". Acham-se em plena atividade, além dos meios de transportes modernos – bondes, carros, trens, navios e rebocadores –, uma fábrica e as caldeiras dos edifícios , com suas chaminés a lançarem contra o céu nuvens de fumaça, fazendo com que eles próprios adquiram a feição de grandes máquinas a vapor. A última cena inverte a primeira: agora é o rio Hudson, "de águas refulgentes", que é visto a partir de Manhattan, sob "as lindas nuvens do por do sol". Essa visada romântica de Whitman, a entrelaçar o elogio do progresso tecnológico e a exaltação da natureza, talvez seja o principal ponto cego que o farol-mirante de Strand não consegue detectar, pois em *Manhatta* opera-se, analogamente, uma espécie de fusão entre o mecânico e o orgânico, uma vez que a vida pulsante da cidade se manifesta não apenas na movimentação um tanto automatizada das pessoas, de um lado para o outro, mas, paradoxalmente, na "vida" das máquinas e dos edifícios, que se faz insinuar no bafejo contínuo de vapores, como respiração.

Considerando-se o que foi dito no *press release*, o que os cineastas-fotógrafos pretendem expressar, por meio das formas proeminentemente geométricas dos objetos, é a agitação e a vida da cidade. Buscam "aqueles elementos que expressem o espírito de Nova York, sua força, beleza e movimento. [...] Tentam realizar cenicamente com objetos naturais o que *'The Cabinet of Dr. Caligari'* [filme do cineasta expressionista Robert Wiene, de 1919] realizou com cenários pintados"[9]. Como se sabe, Wiene rejeita o naturalismo ilusionista em favor da complexidade de formas dos cenários. Os planos se organizam em campos de forças que se estabelecem a partir de conflitos plásticos, criados tanto pelas formas em ângulos quanto pelo jogo dramático das luzes e das sombras. Em *Manhatta*, portanto, o artificialismo cenográfico intencional do expressionista é substituído pelos pretensos "objetos naturais" que compõem o cenário da cidade: edifícios, pontes, avenidas etc. Porém, no filme, mesmo que o homem seja visto, na maior parte das vezes, como um ser minúsculo em relação aos arranha-céus, locomovendo-se todos os dias, rápida e automaticamente em direção ao trabalho, não se trata propriamente, como no expressionismo, de enfatizar a criticada alienação, em que o homem é visto como autômato pelas injustiças sociais e dilacerado por angústias existenciais. O filme, aparentemente, é a celebração de um dia na vida frenética de uma cidade "orgulhosa e fervilhante", que se constrói pela mão do homem, pelo que a poética futurista seria a referência mais provável. Curiosamente, os poemas de Whitman citados aqui, apesar do distanciamento de quase quarenta anos[10] entre uma coisa e outra, fazem lembrar trechos do manifesto futurista[11] de Marinetti:

> Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, prazer ou revolta; [...] as fábricas suspensas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças, as pontes semelhantes a ginastas gigantes que transpõem as fumaças, cintilantes ao sol com um fulgor cortante; os navios a vapor aventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aços refreados por tubos e o voo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir como uma multidão entusiasta[12].

Entretanto, Strand vê com maus olhos essa "crescente idolatria à máquina"[13], pois, para ele, a América é tida como "o supremo altar do novo Deus" e o reino da "sociedade industrial", onde o homem "tem sido igualmente cego ou indiferente em relação às implicações de seus [das máquinas] usos ou maus usos", deixando-se dominar pela "luta inescrupulosa pela posse dos recursos naturais e exploração de todos os materiais, inclusive a do próprio homem". Desse modo, se não adere ao pessimismo expressionista, tampouco absorve integralmente a naturalização do progresso tecnológico, comum ao romantismo de Whitman, que assimila o processo de industrialização ao próprio engendrar-se da natureza, neutralizando, assim, os conflitos sociais que parecem subsumidos ao fluxo da vida, conforme se percebe nos seguintes versos de "Mannahatta": "os mecânicos da cidade, os mestres de obras, bem formados, de belas feições, olhando para você diretamente nos olhos", ou ainda, "um milhão de pessoas – que se portam de maneira livre e soberba – de voz franca – hospitaleiros – os mais amigáveis e corajosos jovens". Strand, desconfia também do otimismo desenfreado dos

9 STRAND, Paul. *Press release* sobre *New York the Magnificent* (*Manhatta*), sem data, Paul Strand Archive, Center for Creative Photography, Arizona University, Tucson.

10 Os poemas foram escritos por volta de 1870 e o manifesto futurista em 1908.

11 A primeira tradução inglesa de *Il Manifesti del Futurismo* é de 1909 e 1912 a segunda.

12 MARINETTI, F. T. "The Foundation and Manifesto of Futurism" *apud* Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley e Los Angeles, 1968, p. 286.

13 STRAND, Paul. "Photography and the New God", em Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven, 1980, pp. 144-151. As próximas citações desse parágrafo referem-se a essa mesma fonte.

futuristas, portanto, mantém-se crítico: "apesar do nosso conforto aparente, estamos, talvez mais do que qualquer outro povo, afundando sob o calcanhar do novo Deus e sendo destruídos por ele. Não somos [...] particularmente a favor de atitudes um tanto histéricas, como as dos Futuristas, em relação à máquina". Contudo, essa "histeria" do futurismo italiano, que faz o elogio da vida moderna, impulsionada pela força dinâmica das máquinas, não difere muito do clima de euforia deflagrado na América pelo rápido processo de industrialização que se inicia no período entre a Guerra Civil e a Primeira Guerra Mundial, do qual Whitman é contemporâneo. Embora a culminação desse processo aconteça apenas nos anos de 1920, invenções como o automóvel, a comunicação sem fio, o mecanismo cinematográfico, o gerador elétrico e a estação elétrica central já estão, por volta de 1890, em funcionamento:

> Veja, os vapores que atravessam os meus poemas exalando vapor, [...]
> Veja, em meus poemas, cidades sólidas, amplas, do interior do país, com ruas pavimentadas, edifícios de ferro e pedra, veículos e comércio incessantes,
> Veja, a impressora a vapor de muitos cilindros – veja, o telégrafo elétrico que se estende por todo o continente, [...]
> Veja, a forte e rápida locomotiva que ao partir, resfolega e bafeja silvos de vapor[14].

Diante desse encantamento com o advento do progresso, Whitman preconiza aos poetas, e indiretamente a todos os artistas, que "se inspirem na ciência e no moderno. Voltem a sua visão em direção ao futuro, muito mais do que ao passado"[15], pois a América é a promessa de um novo mundo:

> [...] O verdadeiro Novo Mundo, orbe da ciência, da moral, das literaturas que estão por vir.
> Tu, mundo prodigioso ainda que indefinido, informe; não serei eu a defini-lo:
> Como irromper o impenetrável vazio do futuro? [...]
> Contemplo-te a avançar, absorver o presente, transcender o passado; [...]
> Mas não empreendo a tarefa de definir-te, apenas a de abarcar-te,
> Limito-me a evocar-te e a profetizar-te [...]
> O presente não te contém – já que crescimento tão vasto como o teu,
> Voo tão sem igual, progênie como a tua,
> Apenas o Futuro é capaz de abarcá-los[16].

Posto isso, pode-se pensar que a evocação dos versos de Whitman, em *Manhatta*, indicaria apenas a concretização do futuro, a realização do Novo Mundo prenunciado pelo poeta, fazendo dele uma ponte a unir, numa relação causal, passado e presente. Porém, o futuro que se instaura em *Manhatta* é menos a realização de um ideal do que a atualização de antigas expectativas enquanto modalidade de uma visada utópica que se reitera. Não se trata, portanto, de creditar ao passado as conquistas efetivadas no presente, pois o vaticinar deve ser entendido menos como uma promessa de realização efetiva, do que um modelo de pensamento prospectivo, a orientar continuamente as nossas ações: "Façam grandes Pessoas, o resto vem depois"[17]. Para Strand, portanto, "um futuro vivo"[18] (*a living future*) ainda está por vir, pois, como se verá adiante,

14 WHITMAN, Walt. "Starting from Paumanok" (1888), em *op. cit*, pp. 72-75, tomo I.

15 ————————. "Democratic Vistas" (1871), em John Kouwenhoven (ed.), *Leaves of Grass and Selected Prose by Walt Whitman*, Nova York, 1950, p. 503.

16 ————————. "Thou Mother with Thy Equal Brood" (1872), em *op. cit.*, pp. 236-249, tomo IV.

17 WHITMAN, Walt. "By Blue Ontario's Shore" (1856-1881), em *op. cit*, p. 16, tomo IV.

18 STRAND, Paul. "Photography and the New God" (1922), em *op. cit*., p. 151.

é preciso, antes, promover a difícil desumanização do homem pelo homem e a do homem pela máquina e, desse modo, é por meio do controle espiritual de suas câmeras que Strand e Sheeler podem, de antemão, contribuir para isso.

Talvez pelo fato de ambos serem fotógrafos, o movimento da câmera, em *Manhatta,* quase não se evidencia. Nas panorâmicas horizontais do início do filme não é a câmera que se move, pois ela apenas reproduz o próprio deslocamento do barco, no qual ela se acha posicionada. Excetuando-se duas panorâmicas verticais, o que nele predomina é a articulação dos vários planos fixos, descontínuos e de curta duração, a lembrar muitas das fotografias anteriormente realizadas por esses mesmos fotógrafos ou até mesmo por Alfred Stieglitz (1864-1946)[19]. Todavia, o encadeamento das cenas pressupõe uma linearidade temporal, porquanto o que se desenrola é a jornada de trabalho e a movimentação em Lower Manhattan ao longo de um dia qualquer, pelo que o amanhecer e o entardecer demarcam simetricamente o início e o final do filme. Por inferência, a rotina diária de funcionamento da cidade parece espelhar-se no movimento rotacional da Terra, fazendo com que a percepção cíclica da temporalidade fique subentendida, pois, em sincronia com a natureza, as "lindas nuvens" do ocaso indicam a desaceleração da atividade diurna, cujo retorno se dará na manhã seguinte. Trata-se, pois, da cotidianidade temporal traduzida num certo automatismo, corroborado pelo funcionamento aparentemente autônomo da cidade-máquina, que ganha ares de vida própria, pois, no decorrer do filme, a figura humana não se destaca da multidão e o trabalho do homem, praticamente, só se explicita em duas cenas. A relevância disso está em que somente nelas há uma aproximação maior da câmera em relação ao que se filma, a saber, um grupo de operários, cujas "belas feições", contrariando os versos de Whitman (que, aliás, não aparecem como legendas), não podem ser vistas, porquanto não olham "diretamente nos olhos" de ninguém, pois estão a quebrar e a transportar pesadas pedras, com o auxílio de uma escavadeira. Na sequência, outros operários são vistos dependurados em enormes vigas de aço, soerguidas por guindastes, e são filmados em contraluz e de baixo para cima, a construir, com o auxílio de máquinas, mais um arranha-céu.

Porém, na maior parte das cenas, os transeuntes, quando aparecem, têm sua escala reduzida e, por vezes, vertiginosamente diminuída, tal a distância de observação dos cineastas em relação ao chão. Portanto, o posicionamento da câmera revela as intenções subjacentes, que direcionam o modo de percepção daquilo que está sendo filmado. Assim sendo, pode-se dizer que a referência ao filme expressionista (em que um sonâmbulo – portanto, alguém que tem sua consciência anestesiada –, é induzido a cometer terríveis assassinatos), mencionada anteriormente, parece recobrar um sentido crítico plausível, pois, em *Manhatta*, o predomínio da perspectiva a voo de pássaro pode aludir à visão de um "deus", que, à semelhança do avião bombardeiro[20], e tendo a cidade a seus pés, poderia facilmente arrasá-la, como assim de fato ocorreu com muitas das cidades europeias, durante a Primeira Guerra. É como se as projeções de Valéry, feitas no início de 1919, portanto, logo após o término da guerra, estivessem agora, metaforicamente, comprovando-se: a partir da "crise do espírito", que foi instalada num "mundo que batiza com o nome de progresso a sua inclinação à precisão fatal e que procura unir aos benefícios da vida as vantagens da morte [...], veremos inevitavelmente aparecer o milagre de uma sociedade animal, um

19 Em "Photography", Strand se pergunta: "Em que outro meio a tremenda força e energia de Nova York foi mais plenamente realizada do que na fotografia pura e direta de Stieglitz?", em *op. cit.*, p. 143.

20 Durante a Primeira Guerra Mundial o avião foi, pela primeira vez, utilizado com fins militares. Os Estados Unidos entram militarmente no conflito apenas em 1917, garantindo a vitória da Tríplice Entente. Strand é convocado pela Army Medical Corps para exercer, entre 1918 e 1919, a função de técnico em raio X no Hospital 29 - Front Snelling, em Minnesota.

perfeito e definitivo formigueiro", isto é, um mundo repleto de trabalhadores autômatos que perderam suas "ambições transcendentais"[21].

Todavia, como se disse, Strand acredita que, "estabelecendo o seu controle espiritual sobre a máquina", o artista tem como missão integrar ciência e expressão em "um novo impulso religioso",[22] capaz de interceder em favor da humanidade. Nesse sentido, a fumaça que se vê por toda parte, em *Manhatta*, diferencia-se daquela que poderia ser vista após o bombardeamento de uma cidade, mesmo que, por alusão, uma possa remeter à outra. A perspectiva a voo de pássaro, portanto, faria dos fotógrafos-cineastas verdadeiros anjos da guarda "a contemplar[em] a passagem da guerra à paz"[23], passagem esta, considerada, por Valéry, mais obscura e perigosa do que a da paz à guerra, na medida em que os homens – destituídos de espírito –, engendrarão uma outra forma de destruição, dissimulada nas manifestações criativas, a saber, "a concorrência criadora e a luta das produções", pois, nossa ciência, "uma vez testada e aprovada por suas aplicações práticas, tornou-se meio de potência, meio de dominação física, excitante da riqueza material, um instrumento de exploração dos recursos planetários, – deixou de ser um 'fim em si mesma' e uma atividade artística [...]. [Logo] a utilidade do saber fez do saber um *mercadoria*"[24].

Considerando-se esse estado de coisas, a conclusão mais plausível sobre o que teria mobilizado Strand a se utilizar de certos versos de Whitman, em *Manhatta*, seria a confirmação de que o seu legado maior é a dimensão utópica de sua poesia, que incita nos homens a aspiração peremptória e magnânima de construir um mundo sempre melhor. Nesse sentido, o poeta é uma luz necessária que se projeta do passado a iluminar um presente, cujo brilho se vê, pouco a pouco, obscurecido por cortinas de fumaça que ocultam os conflitos sociais, pois, em última instância, a agitação dos milhares de anônimos, a impulsionar diária e repetitivamente a engrenagem do desenvolvimento pujante da cidade (do país ou do mundo ocidental), em que prevalece, como foi dito, a "luta inescrupulosa pela posse dos recursos naturais e a exploração de todos os materiais, inclusive a do próprio homem", redundará na Grande Depressão, desencadeada pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, o que provocará uma crise socioeconômica de extensão mundial.

Talvez por já vislumbrar esse, ou qualquer outro, funesto porvir, é que Strand prefere acreditar, como se disse, que "um futuro vivo" ainda possa nascer, a partir da convergência do conhecimento estético-intuitivo e do científico-conceitual, impedindo que a ciência "se transforme num instrumento destrutivo do materialismo" e a arte, "numa fantasia anêmica"[25], por deixar de lado o seu compromisso com a emancipação. Nesse sentido, os aparatos mecânicos utilizados pelos fotógrafos-cineastas, isto é, a câmera fotográfica e a filmadora, que funcionam como uma extensão de seus olhos, a modificar o próprio ato de ver, são indicativos dessa possível integração, que lhes confere a capacidade de espelhar e iluminar o mundo ao mesmo tempo. A expressão artística é, pois, a produção de uma forma, na qual se acham sintetizados aquilo que o olho vê, refletindo o sensível, e aquilo que o espírito pensa sobre o que foi visto, emitindo um juízo.

Finalmente, sendo *O Permanente, o Volátil* o tema deste VII Seminário Arte, Cultura e Fotografia, o que se conclui com esse discurso é que volátil e permanente não são antônimos, mas termos correlatos em Strand, Whitman e Valéry,

21 VALÉRY, Paul. "La crise de l'esprit – première lettre", em *op. cit.*, pp. 988-994. Esse texto foi primeiramente publicado em inglês, dividido em duas partes: *The Athenaeum*, Londres, 11 abril e 2 maio, 1919. O texto em francês foi publicado em agosto do mesmo ano, em *La Nouvelle Revue Française*.

22 STRAND, Paul. "Photography and the New God", em *op. cit.*, p. 151.

23 VALÉRY, Paul. "La crise de l'esprit – première lettre", *op. cit.*, p. 993. A próxima citação é dessa mesma fonte, p. 994.

24 ————. "La crise de l'esprit – deuxième lettre", em *op. cit.,* p. 998.

25 STRAND, Paul. "Photography and the New God", em *op. cit.*, p. 151.

e que, portanto, poderiam ser substituídos, respectivamente, por "impulso religioso", "grande Ideia" e "mitos" ou, simplesmente, sintetizados na palavra utopia. Como se viu, para Strand, o artista é um arauto que tem como missão apontar o caminho, para o instauração de um novo futuro. Em Whitman, o poeta é tido como o verdadeiro filho de Deus, e "como pode ver mais longe que os outros, tem mais fé. [...] Movido pela grande Ideia, a ideia do indivíduo livre e perfeito", tem como missão guiar a humanidade: "Guio o presente com mão fraternal em direção ao futuro"[26]. De acordo com Valéry, o mundo precisa de fantasmas, pois sua estrutura social é fundada sobre tudo aquilo que não existe – mitos, fabulações –, enfim, "sobre a *crença* ou sobre a *confiança*"[27] na palavra que, por assim dizer, está comprometida com o devir da existência. Portanto, a crença nela "é tão indispensável aos humanos quanto confiar na firmeza do solo", pois o "que seria de nós sem a ajuda daquilo que não existe? [...] Os mitos são as almas de nossas ações [...]. Podemos agir apenas nos movendo em direção ao fantasma"[28]. O conteúdo das utopias é, pois, sempre algo volátil, mas a necessidade de que elas existam, apesar de inalcançáveis, é o que nelas há de mais permanente: "As visões dos poetas são as mais sólidas mensagens existentes"[29]. A utopia, assim entendida, é uma ideia reguladora irrealizável, porém, imprescindível, na medida em que instaura sempre uma nova expectativa, a servir de guia, como um farol a iluminar o caminho da humanidade.

26 WHITMAN, Walt. "By Blue Ontario's Shore" (1856-1881), em *op. cit*, pp. 30 e 26, tomo IV.

27 VALÉRY, Paul. "La politique de l'esprit", em *op. cit.,* p. 1033. A próxima citação também é dessa mesma fonte.

28 VALÉRY, Paul. "Petite letter sur les mythes", em *op. cit*, pp. 966-967.

29 WHITMAN, Walt. "As I Walk These Broad Majestic Days" (1860), em *op. cit*, p. 298, tomo IV.

Figuras 2 e 3. Imagens de duas cenas de *Manhatta*

(Minúsculos transeuntes e uma fila de automóveis podem ser vistos pelo vão, entre os balaústres)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MARINETTI, F. T. "The Foundation and Manifesto of Futurism", *apud* Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley e Los Angeles, 1968, p. 286.

STRAND, Paul. "Photography" (1917), em Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven, 1980, pp. 141-144.

———————. "Photography and the New God" (1922), em Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven, 1980, pp. 144-151.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres: Poésies - Mélange – Variété*. Pléiade, Paris, 1962, tomo I.

WHITMAN, Walt. *Poesia Completa-Edición Bilingüe*. Tradução Pablo Mañe Garzon, Libros Rio Nuevo, Barcelona, 1983, tomo I e IV.

———————. "Democratic Vistas" (1871), em John Kouwenhoven (ed.), *Leaves of Grass and Selected Prose by Walt Whitman*, Nova York, 1950, p. 503.

Vistas de mi ciudad. Fotografía y pintura entre el presente y el pasado

Tomás Ezequiel Bondone[1]

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado en ellas.

Georges Didi-Huberman
La imagen superviviente[2]

Las imágenes que representan vistas de ciudades desempeñan un importante rol en la construcción de todo tipo de historias sobre el tema en diferentes partes del mundo. Representaciones que tras la lupa del historiador se transforman en valiosas pistas para determinar las maneras de mirar y cifrar lo urbano, para conocer las formar de habitar un territorio o para aproximarse a los rasgos sociales de una comunidad.

En relación a ello, este trabajo se propone revisar una cuestión ya tratada en parte[3] ampliando la mirada hacia imágenes referidas a una misma vista panorámica de la ciudad de Córdoba, Argentina. Fotografía analógica, pintura al óleo y fotografía digital se presentan como los procedimientos utilizados para captar la urbe desde lo alto, destacando una trama de intencionalidades explícitas u ocultas. Así, la idea de autor o de espacio y tiempo se fusionan con otras coordenadas que tienen que ver con el estatuto de las imágenes en un arco que se desplaza entre el testimonio documental y la creación artística. Siguiendo a Kossoy entendemos que toda fotografía representa el testimonio de una creación y por otro lado, ella representa siempre la creación de un testimonio[4]. Binomio que en nuestro caso de análisis puntual adquiere especial singularidad al superponerse de manera reversible con su doble: la pintura al óleo.

1 Professor Titular de História da Arte na Escola Superior de Belas Artes Dr. José Figueroa Alcorta e mestre em administração, legislação e conservação do patrimônio cultural material, pela Universidade Nacional de Córdoba. Membro do ICOM (Conselho Internacional de Museus) e do CAIA (*Centro Argentino de Investigadores de Arte*). Autor de *Caraffa* (Ediciones Museo Caraffa). Realizou projetos curatoriais para diversas instituições tais como Museu Emilio Caraffa; Centro Cultural Recoleta; Itaú Cultural e Centro Cultural Espanha-Córdoba (CCEC). Diretor do Museu de Belas Artes Evita –

2 Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009. *Palacio Ferreyra.*

3 Cfr. BONDONE, Tomás E. "Sorprendida en su regazo. Imágenes y palabras que 'construyeron' la ciudad. Algunas representaciones de Córdoba hacia finales de siglo XIX y principios del XX" en la Compilación *Estudios de la historia de Córdoba en el siglo XX*, coordinada por María Cristina Boixadós y Ana Sofía Maizón. Córdoba, Ferreyra Editor, 2010, pp. 15-31.

4 KOSSOY, Boris: *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 42.

1. Un punto de partida: la pintura al óleo

El "artefacto visual"[5] que origina el presente texto es hoy una obra legitimada por casi todos los segmentos de públicos, ya que ha sido vista, reconocida y largamente reproducida en el contexto local. De alguna manera el grado de institucionalidad que le cabe está determinado por su propia historia, ya que a pocos años de haberse constituido, pasó a formar parte de una colección oficial. Catalogada entonces dentro del género "paisaje urbano" la obra fue motivo de diversas y múltiples apropiaciones; pero es necesario comprender que lo que hoy llamamos "paisaje urbano" es sobre todo un concepto fruto de una construcción cultural. No significa meramente un lugar físico o las imágenes sobre él producidas, sino más bien puede definirse como el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos originados ante quien lo mira. Ello se elabora a partir de la estimulación que ejerce una situación concreta frente un ámbito determinado. El paisaje puede interpretarse entonces como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de decodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce.[6]

En Córdoba, fuera de conventos y templos religiosos y más allá de lo publicado en algunos medios de prensa, hasta los últimos años de 1880 resultó difícil poder acceder a la contemplación o apreciación de imágenes, ya que no existió un circuito sistemático y orgánicamente establecido de exhibición o difusión de artificios visuales[7]. Aunque hubo algunos antecedentes anteriores, recién en 1896 con la creación de la Academia de Bellas Artes de la provincia y la labor del *Ateneo* se viabilizo la circulación y consumo de imágenes, lo que posibilitó paulatinamente un mayor grado de inclusión del público local[8].

Realizada hacia fines del siglo XIX por el pintor italiano Honorio Mossi (1861 – 1943), la obra que nos ocupa lleva como título *Córdoba en el año 1895* (IMAGEN 1) y es un óleo sobre lienzo de formato intencionadamente apaisado, con 50 centímetros de alto por 195 de largo, que integra el acervo patrimonial del gobierno de la Provincia de Córdoba y actualmente se exhibe

5 El uso de este término proviene de los denominados estudios culturales y designa a un objeto realizado por el hombre, de cualquier dimensión o escala, capaz de brindar información sobre la cultura de su creador y/o usuarios. Los investigadores de los estudios culturales han demostrado interés en el uso de este término ya que puede abarcar significados relaciones con ideologías, doctrinas o clases sociales Cfr. SARDAR, Ziauddin y VAN LOON, Boris: Estudios culturales para todos. Barcelona, Paidós, 2005.

6 NOGUÉ, Joan: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p 11.

7 Sobre la circulación y exhibición de todo tipo de imágenes en Córdoba (exposiciones, galerías de arte, establecimientos), Artemio Rodríguez nos ofrece un interesante panorama en su libro *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*. Córdoba, Dirección General de Publicaciones de la UNC, 1992.

8 Es importante destacar que la institucionalización de esas imágenes en gran medida fue efectiva según el posicionamiento de sus productores, en su mayoría pertenecientes a una determinada élite, quienes participaban en una trama de sociabilidad intelectual conformada por prensa escrita, clubes, asociaciones, academias, ateneos, universidad…

IMAGEN 1- Honorio Mossi, *Córdoba en el año 1895.*
Óleo sobre tela, 50 x 195 cm.
Museo de Bellas Artes *Evita* – Palacio Ferreyra.

en forma permanente en el Museo de Bellas Artes *Evita* – Palacio Ferreyra de la ciudad de Córdoba.

Tras una mayor precisión sobre el lenguaje de esta pintura, podríamos afirmar que la misma se encuadra dentro de una modalidad muy italiana, el *vedutismo*, una tradición iniciada en Venecia en el siglo XVIII por Canaletto, Guardi o Bellotto y en la que se inscriben numerosos pintores del siglo XIX. El *vedutismo* es un género particular que consiste en la representación *cuasi* cartográfica de panoramas urbanos con grandes perspectivas. Así, estas vistas pintadas "a vuelo de pájaro" fueron un género muy practicado en el cual se combinan modos de ver provenientes de las nuevas ciencias como la topografía o la geografía, configurando una aproximación estética para la descripción de ciudades[9].

Este tipo de representación naturalista, unido a la técnica de la pintura al óleo, estaba altamente legitimada en las esferas cultas del mundo occidental y su desarrollo en Córdoba se verá como un procedimiento de registro visual homologado por el público. Cabe acotar aquí que el mismo año de su realización, el cuadro fue expuesto públicamente en las vidrieras de "Casa Bobone" un reconocido comercio céntrico dedicado a la venta de pinturería y artículos diversos, evento señalado por la prensa local.[10] En este sentido deberíamos indagar en la biografía del pintor[11] para identificar ciertos datos que lo posicionan de una manera singular dentro de la trama social y el incipiente circuito del arte en la ciudad. Honorio Mossi nació en Cambiano en la región del Piamonte, Italia, el 14 de marzo de 1861 y muy joven evidenció sus dotes artísticos. Estudió en Turín dentro de la Academia Albertina delle Belle Arti, una institución con una larga trayectoria, descendiente de la Regia Academia di Belli Arti fundada en 1778, y a su vez heredera de la Università dei Pittori, Scultori e Architetti, que data del siglo XVII. Sus habilidades de vedutista los había asimilado indudablemente dentro de su trayecto formativo como alumno de la Academia Albertina en la cual tomó clases con reconocidos maestros, como Crecentino Caselli (1849 – 1932) quien le trasmitió los conocimientos del tema. En efecto, Caselli era un reputado ingeniero y arquitecto, nombrado profesor ordinario de arquitectura en la Academia en 1881, desempeñándose además como proyectista y constructor de distintos edificios cívicos y religiosos de varias regiones italianas[12].Después de recorrer diferentes sitios de su país y destacarse en la ejecución de retratos y paisajes, el joven pintor decide viajar a Argentina. En 1889 arribó a Buenos Aires con destino a Santiago del Estero y en 1890 se radicó en Córdoba. El recién llegado, rápidamente se integró en la comunidad local ofreciendo, ese mismo año, sus servicios en los medios de prensa como "retratista al óleo, al natural y para toda clase de retratos, como también para dar clases de dibujo a domicilio"[13]. Asimismo la prensa local da cuenta de la exhibición de sus obras distinguiéndolo como poseedor de una "elevada inspiración", además de anunciar su activa participación en diferentes acontecimientos artísticos.[14]

El cuadro *Córdoba en el año 1895* fue efectuado a pocos años del arribo del pintor a la ciudad, y no conocemos otros realizados dentro de este lenguaje y con estas dimensiones[15], ya que, indudablemente motivado por la demanda cordobesa, Mossi debió dedicar más tiempo y atención a pintar retratos y pintura religiosa. Tampoco existe documentación fehaciente en relación a si la tela fura realizada por encargo oficial, situación que induce al planteo de varios interrogantes sobre su motivación.

9 Cfr. BONDONE, Tomás E. "Conocer para ver. Ver para conocer. Las nuevas ciencias y el florecimiento de la pintura de paisaje en Córdoba" en AVANCES, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ciudad de Córdoba, Nº 12, 2007 - 2008, pp. 23-35.

10 *El Interior*, Córdoba, 29 de octubre de 1895.

11 Hemos seguido aquí el texto de ALTAMIRA, Luis Roberto*: Catálogo de la Exposición Homenaje a Honorio Mossi*. Córdoba, Museo de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 1958.

12 Crecentino Caselli (con la colaboración de Annibale Rigotti), es el autor del proyecto del Ayuntamiento de Cagliari, en la isla de Cerdeña, construido en 1899. Fue un importante representante del modernismo italiano, cuyas huellas son evidentes en la compleja arquitectura del edificio que abiertamente evoca los módulos aragoneses difundidos en Cerdeña, especialmente en Cagliari.

13 RODRÍGUEZ, Artemio. *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, op. cit. p. 27.

14 Hemos encontrado en colecciones particulares de Córdoba dos pequeños óleos en los cuales Mossi pareciera insistir en la representación de la confrontación entre naturaleza y civilización a través de diferentes enfoques.

15 Ídem, p. 30.

2. Una aparición inquietante: la fotografía

En los últimos años del siglo XIX el gran público leía mejor una pintura o un dibujo que una fotografía. Como imagen analógica de la realidad, el nuevo medio introdujo poco a poco otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. Es sabido que el novedoso invento acompañó a las exploraciones y descubrimientos de la modernidad capitalista, cifrando la expansión y transformación del universo urbano, pero su adopción y acostumbramiento no fueron tan rápidos. En los años de 1890 las novedades como el automóvil, el gramófono o el avión no producían tanta impresión, incluso se los miraban a veces con desconfianza. Al imponerse en el mercado poco a poco la imagen analógica se llevaba por delante situaciones establecidas y creaba nuevos centros de poder. Como lo señala Pierre Sorlin, una invención nunca es sencillamente un método inédito que vendría a añadirse a antiguas maneras, completándolas o mejorándolas, también es una perturbación que algunos aprovechan mientras otros son sus víctimas. Baudelaire observó un futuro promisorio para la fotografía, pero también se lanzó en una carga a fondo contra esa "imagen trivial".[16]

En los años de cambio de siglo XIX al XX los diferentes aspectos de la ciudad de Córdoba fueron reflejados en una considerable cantidad de fotografías, muchas de ellas reunidas hoy en una formidable publicación de la especialista María Cristina Boixadós.[17] Miradas urbanas que hablan de arquitectura, costumbres y formas de vida de la sociedad intersecular, en las cuales subyace el asombro o la inspiración que motivó a cada uno de los fotógrafos, insertos en el cambio y en la modernización. Documentos tradicionalmente poco valorados y dispersos, que hoy se constituyen en una suerte de "museo portátil" como lo señala la autora. Pero, ¿a quienes estaban destinadas esas imágenes?, ¿Qué identidad de relación o analogías proporcionales guardan con la pintura? ¿Qué tipos de usos se harían de ellas?

Estos interrogantes surgen cuando cotejamos la pintura al óleo de Honorio Mossi descripta anteriormente con una "nueva" fotografía, desconocida hasta entonces, la que de una manera fortuita ha llegado a nuestras manos[18](IMAGEN 2).

Una especie de "imagen fantasma" pues no está referenciada ni en publicaciones ni repositorios vernáculos y su circulación ha sido, hasta lo que conocemos, totalmente restringida o nula.

16 SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La marca, 2004, p. 30. "Escritores y artistas tomaban a la fotografía, técnica apresurada, fácil de duplicar, como símbolo del enriquecimiento rápido, del mal gusto, de lo artificial y lo perecedero. Sin conocer a Baudelaire, el filósofo italiano Carlo Cattaneo manifestaba una repugnancia idéntica ante el pensamiento de que algunas mujeres prestaban su cara a esa práctica "bárbara", a ese "arte sin arte", Ídem, p. 32.

17 BOIXADÓS, María Cristina. *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930. Imágenes urbanas*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

18 En enero de 2012 un coleccionista argentino de fotografía antigua radicado en Uruguay, se comunica vía correo electrónico con el autor de este texto comentando sobre la existencia de la fotografía en un anticuario de Montevideo, la que había sido ubicada poco tiempo antes en Londres.

IMAGEN 2 - Autor desconocido. *Panorama of Córdoba,* ca. 1894. Copia a la albúmina sobre papel de fibra, 22 x 100 cm. Colección particular, ROU

Se trata de una vista panorámica de la ciudad de Córdoba de autor anónimo, exactamente igual a la pintura, de menores dimensiones y en color sepia, compuesta por cuatro partes desplegables sumando una medida total de 20 x 50 centímetros. En su borde inferior, en letras de molde manuscritas, lleva la inscripción "Panorama of Cordoba". Luego de un minucioso análisis podemos datarla quizás unos años antes de la realización de la pintura y tras ello afirmar que es su antecedente inmediato, como un registro anterior indudable, retenido en papel.

El ignoto fotógrafo se ubicó en la entonces margen norte de la ciudad, eligiendo un elevado punto de observación en el terreno para poder plasmar una amplia perspectiva de la urbe. Pero, ¿por qué el fotógrafo prefirió esta ubicación y no otra para originar una visión de la ciudad? ¿Qué fue lo que determinó esta estrategia? En este sentido es importante prestar atención a las innumerables y elocuentes crónicas escritas por diferentes viajeros. Tras su paso por la urbe, estos plasmaron sus impresiones al observar la ciudad desde lo alto, como si fuese un cuadro, tal cual lo relataba el científico alemán Hermann Burmesiter en el año 1859 tras su visita a la provincia de Córdoba:

> Contemplamos la ciudad extendida a nuestros pies y admiramos su aspecto verdaderamente imponente; las calles rectas, las numerosas iglesias y capillas, las casas, en parte muy grandes, con sus patios y los importantes edificios conventuales, producían, vistos desde arriba, un efecto realmente hermoso; particularmente bonito era el panorama que se veía a la izquierda hacia un valle llano que sube por el río; al noroeste sobre la orilla opuesta, donde se encuentran las numerosas quintas de las familias pudientes de Córdoba.[19]

Otro relato es más sugestivo aún, al ser prácticamente contemporáneo de la fotografía, escrito en el año 1894 por un viajero alemán y publicado en el diario local *La Patria*. El cronista comparaba sus impresiones sobre la ciudad en un lapso de 20 años y así lo comentaba:

> A principios del año 1874 visité por primera vez la ciudad de Córdoba. Con la apertura del ferrocarril central en 1869 y con la exposición industrial en 1872, abríase recién al mundo y se hallaba bastante insegura en su esfera productiva. (…)
>
> La ciudad tenía poca extensión en calles tremendamente empolvadas; sólo en iglesias era grande pues su número habría alcanzado para la población de hoy día y sin embargo se ha triplicado durante el intervalo. Pero sus numerosas cúpulas y edificios monumentales, vistas de las alturas adyacentes daban a la ciudad un aspecto pintoresco del todo oriental.
> Como se sabe, Córdoba está edificada en un valle en forma de caldera y ejerce sobre cada visitante que llega de la altura y de repente ve a la ciudad a sus pies, una impresión inolvidable, hoy más que entonces, con sus preciosas arboledas y numerosos pasos que circundan la ciudad en corona verde.[20]

En febrero de 1897, encontramos publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires un artículo en el cual leemos una atrayente descripción de la ciudad de Córdoba. Con musicalidad modernista las palabras estaban escritas

19 BURMEISTER, Hermann. Viaje por los Estados del Plata. Con referencia especial a la constitución física y al estado de cultura de la República Argentina, realizado en los años 1857, 1858, 1859 y 1860. Buenos Aires, Unión Germánica en la Argentina, 1944, Tomo Segundo, p. 70. Siguiendo su travesía, Burmeister se dirige luego hacia la periferia sudeste de Córdoba, ya que desde allí, según sus palabras en otro tramo del relato: "presentaba la ciudad una vista aún mejor, pero los ranchos de la parte más pobre de la población… estropeaban la buena impresión, por la basura y la falta de aseo que los rodeaba". Ídem, p. 71. También desde la margen este de la ciudad el francés Augusto Borges plasmó en 1837 Córdoba desde la Pampa, Cfr. RODRÍGUEZ, Artemio, op. cit., pp. 191- 193.

20 Citado por BOIXADÓS, op. cit., p. 35

por el artista porteño Eduardo Schiaffino (1858 - 1935) y presentaban una pormenorizada narración sobre su estancia de dos días en la ciudad. En muchos aspectos podemos comparar la mirada de Schiaffino con la de Mossi o con la de nuestro anónimo fotógrafo, ya que construyen un tipo de representación positivamente tamizada por la impresión desde lo alto. Así, aparecía ante aquellos ojos férvidos, una urbe en la que se conjuga lo viejo con lo nuevo, donde la silenciosa calma provinciana armoniza con una atmósfera piadosa de amables encantos:

> De pronto y como por arte de magia la tierra se ahonda en un valle profundo, el perfil de las colinas se recorta sobre el cielo, verdes barrancos se coronan de rancherío, un haz de chimeneas surge de improviso y Córdoba, sorprendida en su regazo muestra de golpe la ondulante arquitectura de sus diez y ocho iglesias, como improvisada floración de cúpulas y torres. Semejante arribo tiene todo el encanto de una deliciosa sorpresa.[21]

21 SCHIAFFINO, Eduardo. "Impresiones argentinas. Dos días en Córdoba" en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1897, p. 3, c. 4, 5 y 6. Año XXVIII – nº 8346.

Desde esa posición en el terreno y de una manera similar a los relatos escritos, nuestro anónimo fotógrafo se sintió atraído por el carácter de aquella ciudad en transformación. Capturó a la vez lo nuevo y lo viejo, el centro histórico con sus piadosas cúpulas y campanarios junto a los signos del progreso como los esbeltos conductos de los establecimientos fabriles. Una trama circundada por los límites naturales que durantes años ciñó a la capital: el río al este y al norte, las arcillosas barrancas al sur y el arroyo de la Cañada al oeste. Aquel "claustro encerrado entre barrancas" definido por Sarmiento comenzará entonces a variar su fisonomía dotándose rápidamente con nuevos espacios urbanos, infraestructuras o medios de transporte. Dentro de unas cien manzanas céntricas acontecía el devenir de la ciudad, donde se asentaba más de la mitad de su población, censada en 1895 con 54.774 habitantes. Ellos comenzaron a experimentar los cambios producidos tras el inicio de la expansión urbanística, y es cuidadosamente ese carácter al cual apunta su cámara, identificando y reproduciendo una serie de equipamientos como el puente Juárez Celman con su balaustre metálico o el espacio verde que se observa a la derecha del encuadre, en la margen norte del río.

Por entonces era el primer gran parque urbano que tuvo Córdoba, que hoy conocemos como Parque Las Heras, inaugurado en 1889 y concebido tras un nuevo concepto de ciudad[22] mediante la política de obras públicas de los años ochenta, que como hito urbanístico marcaba los límites entre centro y periferia[23]. Siguiendo la cartografía de esta idea modernizadora, el fotógrafo enfoca su lente en el eje de progreso que significaba la *Calle Ancha* o *Calle Ancha de Santo Domingo* – hoy Avenidas General Paz / Vélez Sarsfield. Esta fue la primera avenida de la ciudad, siguiendo el modelo europeo de urbanización moderno, un vector que la jerarquizaba, abriéndola y comunicándola hacia otros horizontes. Precisamente a finales de la década de 1880 esta vía se había transformado en un paseo de aire cosmopolita, a la manera de las grandes arterias parisinas, en cuyos extremos se alzaban dos plazas dotadas con monumentos conmemorativos en piedra y bronce. Desde este privilegiado alto punto de mira hacia el sur, aparece primeramente la plaza dedicada al General José María Paz, la que había sido inaugurada en 1887 y que ostentaba una formidable escultura ecues-

22 He planteado algunos aspectos relacionados con el sentido y los usos del modelo *parque urbano cordobés* en mi trabajo "La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver" en MARTÍNEZ, Juan Manuel (editor). *Arte Americano. Contextos y formas de ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2006; pp. 177-183.

23 Cfr. BOIXADOS, María Cristina. *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Élite urbanizadora, infraestructura, poblamiento…* Córdoba, Ferreyra, 2000, pp. 182-186.

tre realizada por el escultor francés Juan Alejandro José Falguière, rodeada por una cerca baja y algunos árboles prolijamente distribuidos a su alrededor. En el otro extremo de la avenida se alcanza a divisar la plaza dedicada a Dalmacio Vélez Sarsfield, que había sido proyectada en 1888 y la que aún no contaba con su imponente monumento, el que se inaugurará casi diez años después. A un lado y al otro del recorrido de la *Calle Ancha* pueden verse en el cuadro el tejido arquitectónico de la ciudad con importantes construcciones "modernas" como el edificio donde funcionaba el Consejo de Educación, con techo de pronunciada pendiente rematado en crestería o más allá el perfil del *Gran Teatro* diseñado por el italiano Francisco Tamburini e inaugurado en 1891. Hacia el final y en el último plano de la imagen, se vislumbran los *Altos del Sud*, con sus polvorientas barrancas, justamente cuando en esos años se comenzaban a domesticar. Tras los emprendimientos de Miguel Crisol, este primer y moderno gran ensanche implicó terraplenar y amanzanar el territorio para configurara *La Nueva Córdoba*.

3.Virtual / real: otras aproximaciones a la ciudad

Antes de conocer la existencia de la imagen analógica descripta y habiendo reflexionado sobre las derivas del institucionalizado cuadro de Honorio Mossi, decidimos ensayar nuevas apuestas en torno al tema que nos ocupa. Para ello, y dentro de un proyecto curatorial sobre el sentido de las imágenes de la ciudad, invitamos al artista contemporáneo cordobés Manuel Pascual (1973) para que con el lenguaje de la fotografía digital "recreara" por medio de la cita y la apropiación la pintura al óleo (IMAGEN 3).

IMAGEN 3- Manuel Pascual. *Córdoba en el año 2010.* Fotografía digital (parte central de tríptico)
Impresión Lambda, 50 x 200 cm. Colección del artista, Córdoba.

Siguiendo la noción "anacronismo de las imágenes" planteada por Georges Didi-Huberman, generamos una propuesta con la idea de construir un relato descronologizado, planteando un recorrido en zigzag de una complejidad no lineal con roces entre tiempos heterogéneos[24]. Así las obras de Mossi y Pascual se desplazaban en una dialéctica tensa intentando encontrar hilos de supervivencia en relación a la temática. El concepto de supervivencia (*Nachleben*) fue elaborado por el historiador del arte alemán Aby Warburg (Hamburgo 1866 –

24 Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 42.

1929)[25] para ser aplicado particularmente al contexto del arte del Renacimiento y a partir de allí podemos constatar numerosas lecturas o disquisiciones sobre su teoría. Teniendo en cuenta su cualidad operativa y su gran potencial reflexivo nos apropiamos del concepto para "utilizarlo" en este caso, asumiendo la responsabilidad de nuestra interpretación.

La teoría nos brinda la posibilidad de comprender las imágenes referidas a la ciudad de Córdoba con un patrón específico de tiempo para su historia, transformando la idea de la tradición sobre el tema. El modelo historicista – gestación, nacimiento, progreso, decadencia, muerte – ya no es funcional para explicar o describir los síntomas de la evolución de las imágenes.

La fuerza y la potencia de estas dos obras no se encuentran necesariamente enlazadas de forma pura con una tradición del paisaje urbano cordobés, sino que su supervivencia tiene más que ver con reapariciones y latencias mezcladas con el desarrollo de períodos y estilos. Esa constante presencia, ese incesante retorno de las imágenes sobre la ciudad hace que estas aparezcan como "fantasmas"[26] con fecunda persistencia, dejando huellas susceptibles de constituirse en memoria. Y de esta manera nuestras imágenes se suceden en una dialéctica temporal impregnadas de todas las épocas y de todos los estilos, como un inconsciente que demuestra la impureza y el anacronismo del tiempo.[27]

La ciudad de Córdoba comenzó a adquirir un perfil industrial en la década de 1950 y en los años sucesivos experimentó un importante crecimiento demográfico, expandiéndose principalmente hacia la zona norte. Una ciudad de identidad cambiante, en constante construcción, conformada tanto por lo que existe como por los proyectos de futuro. Una "ciudad descentrada" en palabras de Marina Waisman, en la cual al perder fuerza o desaparecer su centro se produjo una fragmentación en lo que antes constituía una unidad a la que el centro daba coherencia.[28]

En las imágenes palpitantes de Manuel Pascual podemos identificar un tipo de disposición descentrada en la configuración actual de la ciudad. El artista produce un categoría de representación que nos invita a leer esta trama urbana expandida como una estructura compleja que cambia, muta, late o se mueve cual organismo viviente. Y para realizar esa lectura su accionar compromete las capacidades del espectador con preguntas tácitas sobre la superficialidad o la profundidad de lo que narra, capturando aquello que el ojo humano y la mente no podrían retener en un solo vistazo. Así a través del despliegue de ciertas estrategias o artilugios, utilizados sagazmente para plasmar su contemporánea estampa, pone en evidencia que hay algo más de lo que realmente está allí. Un obra en complicidad con su espectador, ya que quienes transitamos por el mundo actual poseemos ciertas competencias (conocimientos, capacidades, habilidades) para poder "decodificar" la intencionalidad de su propuesta. Todo ello captado tras el medio digital, el que también podríamos definir como virtual, impalpable o "volátil". Un medio que, a diferencia de la pintura al óleo o la fotografía analógica, está pautado por códigos modificables, carente de estructura previa o formato específico. Ello implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, lo que obviamente anuncia un nuevo régimen perceptivo. Un procedimiento que seguramente hubiese sido difícil de entender para los habitantes de otras épocas en coyunturas diferentes.

Las imágenes del joven artista forman parte de su "Proyecto Observatorio

25 Cabe destacar que el redescubrimiento de Warburg por parte de la historiografía europea y estadounidense desde mediados de los ochenta ha contribuido a reforzar el atractivo que ella venía ejerciendo en la historiografía artística argentina durante el último cuarto de siglo. Cfr. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginszburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

26 En este punto seguimos las fecundas reflexiones planteadas por Georges Didi-Huberman en su trabajo más reciente: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009. particularmente el Capítulo I "La imagen fantasma. Supervivencia de las formas e impureza del tiempo"; pp. 9-102.

27 Ídem, p. 101

28 WAISMAN, Marina. *La ciudad descentrada y después*…Compilación de Juana Bustamante. Córdoba, Las Nuestras, 2011. La arquitecta Waisman (Buenos Aires, 1920 – Córdoba, 1997) fue una destacada especialista que tras una larga y fecunda actividad como docente y pensadora intentó comprender la realidad americana trazando cursos de acción posibles frente al estallido urbano, proponiendo "transformarlo en una nueva forma de organización".

Urbano", un plan que en su proceso de desarrollo lleva un lustro, tiene como objetivo registrar y documentar a través del lenguaje fotográfico las distintas conformaciones urbanas que Córdoba va ofreciendo en los últimos tiempos[29]. El resultado de estas investigaciones son avistamientos de la ciudad y su arquitectura, sus equipamientos y su gente, que buscan construir testimonios originales de la constante transformación que experimenta el organismo urbano, con la intención de llevar a cabo una suerte de cartografía poética del espacio.

Con sus expansivas vistas, presentadas como "documentos visuales"[30] Manuel Pascual nos propone ampliar nuestra mirada para poder revelar valores, que inducen a reflexionar sobre el tiempo del ámbito que recorremos.

Luego del análisis de las tres figuraciones comentadas, se abren una serie de cuestiones que nos invitan a pensar sobre el espesor de las imágenes, ampliando con esta última noción la de "arte". En tal sentido advertimos su indudable vocación para condensar aspectos de lo real o mostrarse como síntesis poderosas de procesos sociales o culturales de mediana o larga duración, competencias a las que se pueden sumar otros marcos de aproximación, como la palabra escrita.

Siguiendo las conceptualizaciones de Gombrich entendemos entonces que "toda imagen sugiere algo más de lo que realmente está allí"[31] y es ese trabajo de exhumación lo que nos hemos intentado con nuestras "vistas" de la ciudad de Córdoba, empresa inagotable, generadora de nuevos y constantes interrogantes.

29 Dentro del tema de la representación de lo urbano, podríamos encontrar en la obra de Pascual algunas referencias de los artistas alemanes de la Escuela de Düsseldorf – Candida Höffer, Thomas Ruff, Thomas Struth, Axel Hütte y Andras Gursky - los que en los años 80 se dedicaron a retratar la configuración de esta ciudad. Todos ellos fueron alumnos del matrimonio de Bren y Hilla Becher quienes se caracterizaron por fotografiar a partir de 1957 cierta arquitectura industrial ubicada en la Cuenca del Ruhr, próxima a ser demolida en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial.

30 Sobre este punto véase BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona, 2005.

31 GOMBRICH, Ernst Hans Josef: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos obre la teoría del arte*. Madrid, Debate, 2003, pp. 8.

Valor de Exposição

Norval Baitello junior; Vinicius Spricigo[1]

Resumo

Walter Benjamin (1892-1940) escreveu sobre a passagem de um sistema de produção de imagens que ainda reivindicavam um estatuto de obra de arte, para uma época de supremacia do valor de exposição, o que hoje constatamos na exponibilidade inflacionada das imagens mediáticas. Portanto, já era possível identificar no início do século XX imagens nas quais o valor artístico desempenhava um papel de transição entre o valor de culto e o valor de exposição, este último muito mais imperativo nas imagens reprodutíveis tecnicamente e nas imagens mediáticas. Desse modo, o conceito de valor de exposição é central para a discussão da proliferação e consumo da imagem nos dias atuais.

Palavras-chave

Exponibilidade, imagem mediática, Walter Benjamin, *Madona Sistina*

> Ainda sei os versos que, depois das aulas, preenchiam os intervalos entre as batidas de meu coração quando me detinha na subida da escada. Despontavam para mim da vidraça, na qual uma mulher suspensa como a Madona da Capela Sistina saía do nicho com uma guirlanda na mão. Com os polegares afrouxando as tiras da pasta nos ombros, lia: "O trabalho é a glória do cidadão / A prosperidade o prêmio pelo esforço". Embaixo, a porta tornou-se a fechar com um gemido igual ao de um fantasma entrando na tumba. Lá fora, porventura, chovia.
>
> Walter Benjamin, "*Infância em Berlim* por volta de 1900"[2]

O historiador da arte alemão, Johannes Grave, indica com pertinência o fato de Walter Benjamin ter escolhido a *Madona Sistina* (1512) de Rafael como exemplo em seu estudo "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Alerta ainda para o fato de isso acontecer contemporaneamente ao problema fenomenológico do lugar da obra de arte ter sido abordado por Edmund Husserl (1859-1938) em ensaios que seriam publicados postumamente em 1939, no volume *Erfahrung und Urteil*. Para ambos os filósofos a reprodução e a musealização mudariam definitivamente o estatuto da obra de arte, tema que no âmbito alemão encontrava uma tradição de legitimação de "obras primas" e seu consequente discurso historiográfico.[3] Ambos os conceitos, "reprodução" e "musealização" são externos à própria obra, fogem de sua imanência estética, são procedimentos por assim dizer do 'entorno' da obra, pertencentes a um ambiente que cerca a obra e aparentemente não interfere na sua organização interna. Hans Belting diria que tais procedimentos são da ordem do "olhar", uma das categorias que convivem ao lado da

1 Norval Baitello junior é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi professor convidado das universidades de Viena, Sevilha, S. Petersburg, Autônoma de Barcelona e Évora. É autor doslivros: *A Serpente, a maçã e o holograma* (2010); *La era de la iconofagia* (Sevilha, 2008) e *Flussers Völlerei* (Köln, 2007). Fundou e dirige o Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). Vinicius Spricigo é pesquisador do CISC, no qual realiza seu estágio de pós-doutorado.

2 BENJAMIN, Walter. In: *Obras Escolhidas II.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p.75.

3 GRAVE, Johannes. "Denkkräftiges Anschauen": Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte. In: HENNING, Andreas (Org.). *Die Sixtinische Madonna - Raffaels Kultbild wird 500*. Munique: Prestel, 2012, p.96-103. Catálogo da exposição realizada de 26 de maio a 26 de agosto de 2012 na Gemäldegalerie Alte Meister, em Dresden.

'imagem' e do 'medium'. Enquanto a reprodução possibilita a multiplicação dos ambientes que uma imagem gera ao seu redor, a musealização cria um ambiente propício para a "aisthesis", a fruição, o deixar-se inseminar pelo pneuma, pelo spiritus da obra. Ao contrario dos ambientes de imagens de culto, que visavam transportar o espectador para o mundo da imagem, a musealização fazia o inverso, transportava a obra para dentro do espectador, para a sua sensorialidade.

Em 1859, o pintor berlinense Adolfo von Mentzel (1815-1905), responsável por eternizar a imagem de Friedrich "O Grande" da Prússia no imaginário alemão, retrataria a chegada da *Madona Sistina* em Dresden em 1754, por meio de uma anedota na qual Augusto III da Saxônia, ao receber a obra que havia adquirido para a sua coleção teria retirado seu trono do lugar para dar "espaço para o grande Rafael!". Até aquele momento, a imagem era praticamente desconhecida. Anteriormente situada no convento de São Sisto em Piacenza, no norte da Itália, sua exponibilidade seria amplificada ao ser mostrada na *Königliche Gemäldegalerie* em Dresden, principalmente quando em 1855 a obra foi alocada em uma sala especial na recém inaugurada *Sempergalerie*; uma encenação museográfica que seria acompanhada da inclusão da pintura no catálogo da Galeria de Dresden publicado em 1765.

No entanto, contribuiu significativamente para esse processo a sua reprodução em diversos meios. Uma das primeiras cópias da *Madona Sistina* de Rafael foi feita pelo pintor Friedrich Bury (1783-1823) para a rainha Luise da Prússia que presenteou Friedrich Wilhelm III com a pintura, que seria instalada em seu escritório no *Kronprinzenpalais* em Berlim. Mais tarde essa cópia seria apresentada publicamente na rotunda do *Altes Museum* em Berlim (1848) e posteriormente (1858) no *Orangerie* do Palácio *Sanssouci* em Potsdam. Entretanto, seriam as reproduções em massa através das mais diversas técnicas (gravuras, porcelana, medalhas) que por fim resultariam na sua grande proliferação como uma terceira categoria, ao lado da imagem de culto e ao lado da imagem estética, a saber a da 'imagem mediática'. Tal categoria de "imagem mediática" torna-se indispensável para aquela imagem que gera um ambiente de imagem que não requer nem o silêncio e o recolhimento que geram transcendência, nem a moldura museológica ou exposicional que gera a imanência da fruição estética. Há um terceiro tipo de intencionalidade na imagem mediática, que se mede não pela qualidade do olhar, nem pela disposição para a introspecção. Sua intenção é angariar o tempo dos olhares e seu valor será medido por tal somatória. Sua lógica obedece, portanto, ao princípio chamado por Harry Pross de "economia do sinal' (*Signalökonomie*), qual seja de gerar um impacto máximo (ou um efeito reverberante desproporcional) a partir de um esforço mínimo de sinal (ou a partir de uma emissão minimizada).

O conceito de valor de exposição é central para a discussão da proliferação e consumo das imagens no âmbito das exposições de arte, notavelmente observada no caso da *Madona Sistina*. Walter Benjamin escreveu sobre a passagem de um sistema de produção de imagens que ainda reivindicavam um estatuto de obra de arte, para uma época de supremacia do valor de exposição (*Ausstellungswert*), o que hoje constatamos na exponibilidade inflacionada das imagens mediáticas. Referindo-se o autor ao estudo iconográfico realizado por Hubert Grimme,[4] afirma ser possível identificar já no início do século XVI ima-

4 Essa referência ao estudo de Grimme consta na segunda versão alemã do ensaio que foi traduzida para o português por Francisco Pinheiro Machado e lançada recentemente pela Editora Zouk.

gens nas quais o valor artístico desempenhava um papel de transição entre o valor de culto e o valor de exposição, este último muito mais imperativo nas imagens reprodutíveis tecnicamente e nas imagens mediáticas. Se lançamos mão ainda das reflexões de mais um pensador maior, contemporâneo de Benjamin, mas por longas décadas esquecido em sua instigante 'teoria da imagem' (como pedra fundamental de sua Ciência da Cultura), Aby Warburg (1866- 1929), vamos observar que as imagens tomadas por ele para análise beiravam a categoria de imagens utilitárias e se afastavam proporcionalmente da imagem artística. Warburg dedicou sua maior atenção às ilustrações, às gravuras, aos relevos (quando se tratava de imagens passadas), e ao selo postal, às revistas ilustradas, à fotografia e às reproduções mecânicas em geral (quando se referia a imagens de seu próprio tempo), que invariavelmente reproduzia em seus painéis de imagens transformados, em seus últimos anos de vida, no projeto de um Atlas de Imagens *Mnemosyne*. Podemos ver nas imagens da antiguidade e da Renascença escolhidas por Warburg, para elucidar seus conceitos de 'pós-vida das imagens' e 'imagem como fórmula de pathos', como precursoras de imagens mediáticas por operarem em um registro distinto de visibilidade que desprezava, por assim dizer, os cânones de sua época para o comportamento das imagens nobres. Elas nem pretendiam conduzir à introspecção e à transcendência, nem desejavam se apresentar como objeto de gozo estético. Somente queriam apresentar, recordar ou perenizar um fato, pessoa ou mesmo uma outra imagem.

Recentemente esse tema foi amplamente tratado por Hans Belting no livro "*A obra prima invisível*". O trabalho publicado em 1998, falaria do "culto" às obras de arte, no qual o autor situa no centro da argumentação "a história intelectual das obras", na qual a "obra de arte, teria o papel paradoxal de incorporar uma ideia da arte. "Na aura da obra soa como um eco da religião, do qual a arte moderna tornou-se a única herdeira". A mesma modernidade que trazia consigo os meios de reprodução em massa, exibia portanto anacronicamente obras únicas expostas em museus. Assim diz Belting: "A obra e o museu sempre foram interdependentes. A arte poderia ser apenas, o que se lê exposto no museu." Aponta então o autor para a centralidade do Louvre na vida moderna parisiense. "Um museu, no qual a arte do passado é preservada, resolve o impulso das vanguardas, em seu ideal de mover-se ao futuro." Walter Benjamin, que estava exilado em Paris ao escrever seu célebre ensaio sobre a obra de arte, "descreveu precocemente a contradição entre a imagem mediática da moderna sociedade de massa e a situação da obra no museu", afirma Hans Belting. (BELTING, 1998, p.10)

Esse estudo arqueológico da modernidade feito pelo autor situa-se no desdobramento das reflexões apresentadas em "*Imagem e Culto"* de 1990. O historiador nos propõe uma história da imagem, afirmando assim a imagem como uma manifestação que vai além do objeto artístico, e portanto um campo mais amplo em relação àquele abarcado pela história da arte. Esse comentário seria pertinente à recepção brasileira da obra de Hans Belting, por meio da publicação do livro "*O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois"*, pela Cosac Naify, em 2006, seguida pela visita do autor ao Brasil, dois anos mais tarde, para apresentação do projeto *Global Art and the Museum*, uma vez que o intercâmbio intelectual entre Brasil e Alemanha ainda ocorre de maneira pontual.

Em "Imagem e Culto"(1990), Hans Belting fala de uma disputa sobre a

Madona Sistina no âmbito da historicização da pintura renascentista, que ocorria na Alemanha no século XIX. Para seu argumento, retoma então o problema fenomenológico do lugar da obra de arte: "Poderia a obra ser um paradigma da arte, quando ela foi pintada para o altar de uma igreja?" Belting chama a atenção para tal deslocamento de ambientes e demonstra como a questão já preocupava em tempos anteriores à universalização da reprodutibilidade mecânica ampla. E demonstra como se justificaria tal transferência em nome de um ideário de liberdade. A imagem estética, por ser fruto da imaginação, liberta, como diz a canção folclórica alemã "*Die Gedanken sind frei...*" A transferência para o ambiente mental demonstra que a matriz da imagem da arte não é a mesma da imagem de culto, não é o mundo da divindade, mas o mundo do pensamento.

O tema arte e religião, representava naquele momento uma encruzilhada na transição do classicismo para o romantismo. No contexto do idealismo alemão, Rafael teria pintado uma visão da Madona. Em 1821, os irmãos Franz (1786-1831) e Johannes Riepenhausen (1787-1860) retratariam o pintor italiano em seu estúdio, adormecido sobre uma poltrona, sonhando com a imagem que seria representada (*Der Traum Raffaels*). A pintura teria como referência outra obra da Academia Nacional de Roma , na qual São Lucas pinta a Madona. "No Romantismo", afirma Hans Belting, "isso é visto antes como um autêntico documento do Renascimento, no qual na pintura Rafael é registrado como o novo Lucas". Nesse sentido o pintor dever tornar visível um ideal, uma visão, "a visibilidade é símbolo de uma beleza invisível". Segue o autor em seu argumento: "A imagem material dissolve-se em uma imaginação visual, que resulta da injustificável imaginação do artista e transforma-se naquela do espectador. A fantasia era no pensamento da época o lugar da liberdade do sujeito, que aqui se auto-experienciava". *(1990)*O pintor deveria então tornar visível essa ideia invisível. Perde-se, portanto, a presença do original no sentido religioso, tornando-se a imagem original no sentido artístico.

Assim demonstra Belting a passagem entre os dois ambientes, o cultual e o museológico. Embora tal passagem não se tenha dado sem etapas intermediárias, sua importância para a história da imagem é fundamental para a compreensão da passagem seguinte, diagnosticada por Benjamin e trabalhada por Belting em uma outra obra, em sua *Antropologia da imagem (2005)*. Refiro-me aqui à passagem da imagem estética para a imagem mediática, mencionada acima. Deve-se apenas acrescentar aqui, com toda ênfase possível, que embora estejamos falando de uma tipologia de ambientes geradores de imagens, portanto distintos entre si, a natureza do que se cria depois envolve, engloba, incorpora, podemos dizer, "devora" a natureza dos anteriores. Como tudo em cultura, também aqui vigora a lei da cumulatividade. O passado não morre, ele se transmuta dentro de uma nova configuração. Assim como a imagem estética preserva em seu âmago, em sua alma, a natureza da imagem de culto, assim também a imagem mediática mantém vivas em seu interior a imagem estética e a imagem cultual. Talvez devêssemos ainda escavar uma arqueologia ainda mais profunda e concordar com Leroi-Gourhan que há uma matriz anterior à própria imagem de culto que seriam as imagens mitogramáticas (imagens de mitogramas). Mas isto é assunto pra outra polêmica, questão talvez ainda mais difícil que aquela já tão bem desenhada por Benjamin com a sua descoberta do '*Ausstellungswert*", valor de exposição.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BELTING, Hans. *Bild und Kult*: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: Beck, 1990.

_____. *Das unsichtbare Meisterwerk*: Die modernen Mythen der Kunst. München: Beck,1998.

_____. *Bildanthropologie*. München: W. Fink, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (segunda versão alemã, 1936). In: SCHWEPPENHÄUSER, Hermann; TIEDEMANN, Rolf (Org.). *Gesammelte Schriften* Band VII, Werkausgabe Band 1. Frankfurt.M.: Suhrkamp, 1989, p. 350-384.

LEROI-GOURHAN, André. *Les racines du monde*. Paris: Belfond, 1982.

WARBURG, Aby. *Werke*. Frankfurt.M.: Suhrkamp, 2010.

Una mirada a la videocreación en Cuba. Notas acerca de su devenir y prácticas recientes

Ibis Hernández Abascal[1]

Palavras-chave
Videocriação; arte cubana; audiovisual; arte contemporânea; estética experimental

En Cuba, como en buena parte del resto del mundo, es posible constatar en la actualidad, dentro de exposiciones y proyectos vinculados a las artes visuales, la presencia cada vez más protagónica de propuestas susceptibles a ser incluidas dentro del campo de la videocreación. Práctica artística que, si bien desde los años sesenta comienza a perfilarse como género y a imponer su autonomía respecto al cine y la televisión en países como Alemania y Estados Unidos, llega tardíamente a nuestro ámbito, portando las dificultades que implica cualquier intento de definición para una manifestación que se constituye en las intersecciones del arte y la tecnología y en el lugar donde convergen elementos característicos de múltiples expresiones, disciplinas y lenguajes artísticos. Todo ello, bajo los influjos de las disímiles variables históricas y críticas que han acompañado los hitos de su discurrir en otras latitudes, a las cuales viene a sumarse lo aportado por el contexto local.

Uno de los tópicos que se percibe recurrente en varios de los textos publicados por quienes han puesto su empeño en contribuir a crear los fundamentos de una reflexión teórico-crítica en torno al fenómeno de la videocreación en Cuba y a registrar su corta historia[2] retoma precisamente la lectura crítica realizada en torno a la categoría videoarte en otros contextos, y reflexiona sobre la (in)utilidad de reintentar acuñar desde la Isla una definición del género en la que queden marcados sus límites y cualidades invariantes, debido a la naturaleza abierta, híbrida y mutante de esta práctica audiovisual, a la incidencia de los constantes avances de la tecnología digital en sus procesos de diversificación y expansión, a su predisposición para el aprovechamiento desprejuiciado de repertorios visuales procedentes de múltiples fuentes, a su ubicua presencia en

1 Fez parte da equipe de curadores da Bienal de Havana (em 2010). Tem graduação em História da Arte pela Universidade de Havana, em Cuba. Fez parte da equipe de fundadores do Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, instituição onde trabalha desde 1985. Foi curadora de várias exposições de arte cubana e latino-americanas, exibidas tanto em Cuba como no exterior. É colaboradora em diversas publicações especializadas em artes visuais e cultura, tais como: *Arte Cubano*, *Inter Art Actuel* (Canadá), *Atlantica Internacional* (Espanha), *Chasqui* (Alemanha) entre outras.

2 Me refiero a Meikén Barreto y Marialina García quienes, con extrema dedicación, se dieron a la tarea de identificar, analizar, ordenar y asentar rigurosamente la información recopilada para su tesis de pregrado, así como a Luisa Marisy, Mailyn Machado, Rufo Caballero, Andrés Abreu, Elvia Rosa Castro y Luis Gárciga entre otros, cuyos textos constituyen ya un cuerpo de referencias fundamental para la pesquisa sobre la videocreación en Cuba.

festivales de cine, exposiciones de arte y colecciones privadas, y a otras razones que harían rayar en el agotamiento estéril cualquier esfuerzo en esa dirección. Esta preocupación, que podría considerarse como parte de una discusión ya superada o de menor interés a estas alturas en otros escenarios, reaparece en nuestro ámbito hacia fines de los ochenta, con el mismo retraso con que el video comienza a ser motivo de indagación y práctica dentro del sistema de las artes plásticas. Se requirió desde entonces, de algunas precisiones que arrojasen luz en torno a una expresión novedosa que ganaba terreno desafiando la compartimentación ortodoxa entre los géneros, las nomenclaturas cerradas y las normativas de la representación canonizada.[3] Ahora bien, los estudiosos reconocen que es posible distinguir al unísono algunos rasgos y regularidades que, intuidos desde el presente como "volátiles o permanentes" en el tiempo, permiten identificar algunas especificidades de esa expresión, a las que cada quien atribuye mayor o menor importancia, según los parámetros asumidos en su propio ejercicio del criterio.

3 Segmentos de varios debates en torno a la nomenclatura y los límites de lo videoartístico que habían sido registrados en video, alcanzaron una dimensión simbólica una vez condesados en los dieciocho minutos que abarca la obra titulada: *En las alas de la mosca (apuntes para un qué)*, realizada en 2010 por los artistas Luis Gárciga, Celia González, Yunior Aguiar, Renier Quert, Javier Castro y Grethell Rasúa.

Para ilustrar lo anterior, me permito citar tres de los textos publicados en el Número 1 de la revista *Artecubano* de 2009, que dio cobertura especial a la presencia del video durante el Quinto Salón de Arte Contemporáneo celebrado ese mismo año en La Habana, y cuyos autores versan, de algún modo, sobre esa cuestión. Valga antes mencionar que la aparición de textos crítico-valorativos referidos a la videocreación en las publicaciones nacionales es bastante reciente, y denota, por lo general, el interés por historiar el desarrollo de la manifestación en la Isla y/o reseñar y analizar la producción videográfica a tono con la celebración de exposiciones y eventos puntuales. Tales textos poseen el mérito indiscutible de la pesquisa inicial, tendiente a designar la genealogía del medio, identificar sus posibles antecedentes, sus principales vertientes, sus mecanismos de promoción e institucionalización, y contienen, por tanto, los aportes que suele ofrecer cualquier diagnóstico valorativo como antesala imprescindible para otros enfoques volcados hacia una dimensión teórica de mayor elaboración y densidad conceptual. Se carece aún, pues, de aquellos estudios que encaran la práctica videoartística desde otras perspectivas asociadas a nociones y problemáticas provenientes del ambiente discursivo de la Filosofía, la Estética, la Semiótica y otras disciplinas, pospuestos, tal vez, ante la urgencia primera de historiar y distinguir los signos de una práctica emergente en un contexto marcado por limitaciones tecnológicas, reducida interconectividad, dificultades económicas y por la necesidad de ampliar y sistematizar las posibilidades de formación y producción, pero depositario, al mismo tiempo, de una significativa tradición plástica y audiovisual.

Pasando a los ejemplos, y de acuerdo con la definición que ofrece la crítica y curadora Luisa Marisy, se considera videoarte "…a la obra realizada en soporte video por artistas visuales, sin necesidad de respetar estructuras narrativas ni rasgos específicos impuestos por el discurso cinematográfico o televisivo […]. En la actualidad el término videoarte, que tantas dudas suscita en diferentes contextos, es un término casi obsoleto, por cuanto frecuentemente se conjugan los llamados nuevos medios, el cine experimental y otras disciplinas para conformar lo que ha convenido en llamarse de manera más amplia media arte".[4]

4 Marisy, Luisa. "Avance rápido, una vez más". En *Artecubano*, 2009, No. 1, pp. 24-27.

Para Rufo Caballero, profesor y crítico de arte infelizmente fallecido hace alrededor de dos años, "…más que un género con todo un repertorio gramati-

cal susceptible de resumir en un grupo de constantes expresivas, de morfologías recurrentes, el videoarte se proyecta en la cultura contemporánea como una convención cultural, que no es susceptible de reducir a cuatro o cinco máximas imponentes. A esa convención, con una práctica histórica que dispone ya hoy de un acervo articulado durante medio siglo, asisten, ciertamente, un grupo de regularidades que pueden precisarse". Resalta entonces, el carácter experimental del medio, su relativa inclinación hacia lo abstracto, su desapego al relato lineal, su apoyatura en la imagen electrónica y su ductilidad, entre otras cualidades, legitimando como parte de esa convención y desde una perspectiva ecuménica, tanto "…aquellas obras donde lo propiamente videográfico tiene un determinado activismo de sentido y de expresión: participa, se mete en el vórtice mismo del gesto creativo…" como también "…ciertas documentaciones, certificaciones videográficas o, incluso […] el registro de performances y acciones propias del arte de conducta o del comportamiento",[5] modalidades consideradas también dentro de esa convención por otros autores.

La profesora Meyken Barreto, por su parte, se suma a quienes suscriben lo que el argentino Rodrigo Alonso ha identificado como el proceso de "desdefinición" del género, y destaca cómo se intercambian sin mayor reparo en la actualidad, los términos videoarte, videocreación y video cuando nos referimos a distintos tipos de prácticas que tienen como denominador común el uso de este soporte. Respecto al vocablo videocreación en particular, Barreto señala que es el término "…preferido por muchos y empleado cada vez con mayor frecuencia, pues ofrece un perfil de inclusión más amplio y menos impreciso que el de videoarte. Se trata de una voz más democrática y no viciada con una larga historia de esbozos y definiciones".[6] En relación con esto último debo acotar, sin embargo, que de acuerdo con la pesquisa realizada por la española Lorena Rodríguez Mattalía, recogida en su libro *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis,*[7] existió en Europa, desde los años ochenta, un debate terminológico prolongado en el tiempo respecto a la perífrasis *video de creación,* que de igual modo ha contado con defensores y detractores, y que la autora ilustra con opiniones de estudiosos como Bonet y Fagier.

A estas tres opiniones, podrían sumarse los criterios vertidos por los curadores y críticos Andrés Abreu y Piter Ortega, el realizador cinematográfico Fernando Pérez, y otros especialistas que han tomado parte en el debate cubano. Pero si he mencionado este asunto y colocado algunos ejemplos, no es solo porque la cuestión relativa a la nomenclatura y la definición haya sido una de las preocupaciones que han permeado la discusión en torno a la autonomía y los límites del género el terreno local, sino, además, porque el uso del término videocreación en el título de esta conferencia – y no precisamente del término videoarte – responde a las posibilidades inclusivas con que ha sido identificado el término en nuestro escenario, lo cual ha de permitirme traer a colación un muestrario variado de las modalidades que han circulado indistintamente en la Isla bajo la nomenclatura de videoarte, videocreación, video o audiovisual joven durante las dos últimas décadas. Ahora bien, se trata en este caso de una selección que remite, en particular, a aquella zona de la producción que si bien comparte con otras parcelas del audiovisual cubano la búsqueda de una estética experimental, inquietudes en torno a la naturaleza y niveles de operatividad del soporte video, y un interés por cuestiones relativas a la percepción, se concreta

5 Caballero, Rufo. "La sangre fresca pone la cabeza mala. La quinta edición del Salón de Arte Contemporáneo, el videoarte, el mito cultural del ´rigor´ y a manía de las clasificaciones esteticistas, los lindes de lo contemporáneo, y aún, otra hierbas". En *Artecubano,* 2009, No. 1, p. 33.

6 Barreto, Meiken. "El Puzzle infinito: volver siempre al video". En *Artecubano,* 2009, No. 1, p. 21.

7 Rodríguez Mattalía, Lorena. *Arte videográfico: inicios y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p.141.

en propuestas concebidas y predestinadas a ser vehiculadas, por lo general, en el circuito propio de las artes visuales y como tal, no pierden de vista los presupuestos estéticos, temáticos y comportamientos operativos propios de los productos culturales que allí circulan.

Nos apartamos así, del rigor de las definiciones precisas que pueden llegar a constituir camisas de fuerza o categorías discriminatorias ante una práctica que se revela múltiple y difícil de compactar en un vocablo homogenizador; una práctica que obliga a reconsiderar constantemente los parámetros acatados para su comprensión y a localizar los resortes que determinan el carácter insospechado y constantemente renovado de su comportamiento.

Breves apuntes sobre los antecedentes y/o referentes:

La inserción y puesta en marcha de la videocreación en Cuba no coincide en fecha ni describe el mismo itinerario de su homóloga en Brasil, como tampoco se dan de igual manera, los procesos que conducen hacia la inscripción del arte de uno y otro país en la contemporaneidad. Digamos, por ejemplo, que mientras la historia del arte brasileño registra, ya a la altura de los años sesenta, la notable incidencia del fenómeno de la desmaterialización del arte en importantes zonas su producción visual, la expansión de sus límites hacia el terreno de otras disciplinas, la disolución de las fronteras entre los géneros artísticos convencionales y la introducción de la dimensión temporal en los dominios de un quehacer predominantemente espacial, en Cuba, por esos años, los caminos hacia la experimentación en las artes plásticas se trazan aún dentro de límites muy estrechos y desde las posibilidades propias de las manifestaciones objetuales suscritas en su tradición. Los aires de renovación se constatan en la Isla como consecuencia lógica de las búsquedas implícitas en los procesos de desarrollo propios de quienes venían trabajando desde décadas anteriores, pero, sobre todo, a partir del arribo de algunas tendencias procedentes del exterior tales como el *pop art*, la neofiguración expresionista y el hiperrealismo (este último, avanzados los setenta), que asumidas según los imperativos de una readecuación necesaria, dejan su impronta en una producción destinada a enfocar, por un lado, la cotidianeidad épica del proceso revolucionario (en consonancia con la excelente fotografía del momento), y, por otro – en escala más reducida –, asuntos relativos a experiencias más crudas, de "dudosa" proyección ética o compleja recepción, aparentemente "incompatibles" con el espíritu de compromiso político y de triunfo predominantes en la década. No resulta difícil encontrar puntos de contacto entre las obras de aquellos pintores cubanos y brasileños que resignificaron eficazmente estas corrientes estéticas en los sesenta, pero resultaría forzado, cuando no imposible, descubrir en la escena cubana de esa etapa, equivalentes probables de las experiencias sensoriales estimuladas por Lygia Clark y Hélio Oiticica, del happening de Wesley Duke Lee de 1963, de la temprana incursión de Waldemar Cordeiro en el *computer art* durante 1968, o de los ambientes creados por Antonio Dias y Artur Barrio en aquellos años.

En realidad, no será sino hasta los inicios de los años ochenta cuando irrumpa en la escena artística insular una nueva hornada de jóvenes creadores, recién graduados en su mayoría del Instituto Superior de Arte (ISA) fundado en 1978, decididos a transgredir las normativas estilísticas y a expandir los límites

del ejercicio experimental con propuestas que denotan significativas transformaciones de orden morfológico, semántico y perceptual. En aras de alcanzar una identidad artística contemporánea y de satisfacer sus motivaciones conceptuales, estos noveles creadores exploran otros lenguajes prácticamente inéditos en nuestro ámbito, tales como la instalación, el objeto y el performance, pero no extienden el radio de acción de su pesquisa hacia los nuevos medios de producción de la imagen; algo que habría resultado probable bajo otras circunstancias tecnológicas. Esta promoción no se aproxima, por tanto, ni al cine ni al video en sus investigaciones visuales, medios que, sin embargo, venían siendo explorados de manera alternativa por los artistas plásticos brasileños desde los años sesenta y setenta, de lo cual son testimonio los "filmes de artistas" producidos por Antonio Dias[8], Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Ruben Gerchman, Regina Vater, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Lygia Pape, Claudio Tozzi, Anna María Maiolino…, y la producción en video de Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Miriam Danowski, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade y otros pioneros del videoarte en el país, cuyo punto de arranque registran algunos autores en 1974.

Sucede que en nuestro entorno, además de las dificultades tecnológicas y la carencia de información respecto al video, resultaban casi nulas las posibilidades de confrontación con la producción plástica internacional que dos décadas atrás había expandido sus límites hacia la imagen en movimiento, a través de medios fílmicos como el super-8, 16 mm y el propio video. En consecuencia, sería inimaginable en La Habana de 1970, una exposición a tono con la "Expo Projeção" concebida por Aracy Amaral ese mismo año en São Paulo, encaminada a mostrar la obra de varios artistas que venían utilizando distintos medios audiovisuales, como mismo sería impensable la inserción de las piezas videográficas de Nam June Paik, Vito Acconci, Bruce Nauman, Bill Viola, John Valdessari, Dennis Openheim y otros destacados cultores del video en la programación de algún evento o espacio dedicado a la exhibición del arte en la Isla; a diferencia de lo sucedido en las ediciones de la Bienal de São Paulo correspondientes a 1975 y 1977, o del *I Encontro Internacional de Vídeo-Arte* celebrado en el Museo de la Imagen y el Sonido (MIS) en 1978, que difundieron, desde entonces, la obra de algunas figuras devenidas referente imprescindible en el terreno de la videocreación internacional.

Los antecedentes del video arte en Cuba no se detectan, pues, en el terreno de las artes plásticas, como tampoco en la televisión[9]. Si bien esta última se introduce en Cuba en 1950 – con antelación a muchos otros países de América Latina – su proceso de evolución se vio aletargado en los decenios de los sesenta y los setenta producto de las limitaciones tecnológicas que le impidieron incorporar los nuevos avances y entrar en frecuencia con imaginarios promovidos en otros lares, no despertando así el interés de los artistas por instaurar un diálogo crítico con el medio, como sí sucediera en otros contextos. En lo que a la plástica respecta, la crítica destaca apenas un único antecedente posible que data de 1964: el audiovisual *Cosmorama*, resultante de una iniciativa interdisciplinaria del cineasta y poeta Enrique Pineda Barnet, el artista plástico rumano-cubano Sandú Darié, y el músico Carlos Fariñas. Se trata de un experimento novedoso, donde se muestra el transcurrir de una serie de imágenes abstractas que aparecen con cierta intermitencia o se traslapan y desplazan por zonas de

8 André Parente menciona en su texto "Cinema de Vanguarda, Cinema Experimental e Cinema do dispositivo", la participación de Antonio Dias en la Bienal de Venecia con una instalación cinematográfica, en la temprana fecha de 1973. En Filmes de Artistas: Brasil 1965-1980. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Metrópolis Produções Culturais, 2007, p. 33.

9 Así lo han señalado – entre otros estudiosos – Meiken Barreto y Marialina García en su trabajo de diploma. *Vid.* Barreto, Meiken y García, Marialina. *El videoarte: la experiencia cubana. Apuntes para una historia del videoarte en Cuba*. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2003, p. 70.

opacidad y transparencia, dando lugar a un dinámico espacio plástico en el que se integran eficazmente la imagen y el sonido. Aunque se dice que tiene por base en su estructura un poema de Pineda Barnet, *Cosmorama* no traduce relato lineal perceptible alguno y se presenta ante el espectador como "… un estudio experimental de formas y estructuras en movimiento, con luces y color, que logran imágenes plásticas en desarrollo", según indica textualmente el colectivo de realizadores en el segmento introductorio de este corto. En *Cosmorama*, el celuloide se convierte en un espacio análogo al de la pintura, propicio para la invención de formas, colores y ritmos que junto con el sonido devienen protagonistas del filme. El manejo no convencional del encuadre y del montaje fotográfico, aproximan también el resultado final al lenguaje del video.

Resultando *Cosmorama* una excepción en el panorama plástico de los sesenta, existe relativo consenso al ubicar antecedentes y referentes posibles del videoarte, en el terreno de la producción cinematográfica de esa década, particularmente en su vertiente más experimental y, sobre todo, en el género documental. Nombres como los de Santiago Álvarez, Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez y Enrique Pineda Barnet quedaron inscritos en la llamada "Edad Dorada" del cine cubano. El repertorio de títulos del cual son parte *P.M*. (1961), *Now* (1965), *Hanoi Martes 13* (1967), *LBJ* (1968), *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *Coffe Arábiga* (1968), *Juventud R-2* (1968), *Ñame* (1968) y *La Primera Carga al Machete* (1969) – por solo citar ejemplos – da cuenta de una producción empeñada en la búsqueda de otras formas cinematográficas, alejada del modelo hegemónico de espectáculo y centrada en registrar el acontecer de una época de cambios, de efervescencia revolucionaria y confrontación en todos los órdenes, que imponía la apertura hacia nuevos contenidos y discursos, y, por ende, nuevos modos de hacer y de construir el lenguaje.

Imagem 1. Santiago Álvarez, *Now*, 1965

Si bien es posible constatar de forma general una tendencia renovadora en el largometraje de ficción, será fundamentalmente en el documental – como antes señalaba – donde se registren los referentes más notorios de la video creación en Cuba, lo cual no significa que lo producido dentro de ese género se constituya como referente exclusivo e invariante para los autores que décadas más tarde incursionarán en el video. Sin desdeñar las formas y estrategias inmanentes al género documental, destacados realizadores cubanos de aquel decenio[10]

10 Se destacan sobre todo Santiago Álvarez, fundador en junio de 1960 del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* y director de *Now* (1965), *Hanoi Martes 13* (1967) *y L.B.J.* (1968), entre otros reconocidos documentales; y Nicolás Guillén Landrián, cuya filmografía incluye *Los del baile (1965), Coffea Arábiga (1968) y Taller Claudio A. Camejo Línea y 18* (1971), por citar solo algunas de sus obras.

transgredieron el marco de sus convenciones y apostaron por la experimentación en los procesos de filmación, montaje, y tratamiento de la banda sonora; aprovecharon eficazmente el potencial testimonial, gráfico y/o semántico de recursos provenientes de otras expresiones; y trabajaron por construir un discurso sustentado, más que en la narración y el registro mimético de la realidad, en las capacidades expresivas de la imagen y la sintaxis para la producción de sentido. Propósitos fundamentales fueron, en primer lugar, proyectar el acontecer de una nación enfrascada en la construcción de la nueva sociedad y dirigirse a una amplia audiencia que se redescubría como protagonista en la pantalla buena parte de las veces; además de difundir la noticia de impacto internacional desde una perspectiva latinoamericana, tercermundista y antimperialista; todo ello, desde una postura que no pretendía cuestionar el estatus de lo documental como "política de la verdad", sino, reafirmar, en todo caso, una verdad política o indagar en la naturaleza poliédrica, compleja y por momentos contradictoria de esa realidad, de acuerdo con la postura asumida por el realizador.

"Lo mejor del cine de los sesenta – apunta el artista visual y crítico de arte cubano Antonio Eligio Fernández (Tonel) – ha quedado como un punto de referencia inevitable y como un terreno promisorio, abierto a la exploración audaz; una especie de archivo extraordinario al que regresan de tanto en tanto – para dialogar con el pasado, para aprender y apropiarse de sus aciertos, para criticar sus errores- artistas del presente. Durante los años noventa, entre quienes se vuelcan en Cuba hacia los dominios del video y del cine experimental, puede apreciarse a veces una conciencia genealógica con respecto al cine de las primeras décadas de la Revolución".[11]

Los estudiosos del video en Cuba reconocen además otros antecedentes más cercanos en el tiempo, detectados ya hacia finales de los ochenta e inicios de los noventa, en una práctica audiovisual vinculada a la gestión de instituciones, asociaciones y talleres que se interesa en explorar otros modos de hacer y de (re)presentar, más allá de los sedimentados en la filmografía realizada bajo el auspicio de las principales productoras nacionales hasta ese momento. En ese contexto, cobró marcada importancia, entre otras entidades, el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) creado en 1987, que nucleó inicialmente a jóvenes aficionados de disímil procedencia y sumó, un poco más adelante, a graduados del ISA y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), ávidos de un espacio abierto al debate, la exploración y la reformulación de nociones y métodos vigentes en la Industria: una entidad gestora de la actividad creativa experimental y promotora de sus resultados. Dentro de la labor del taller, un detalle a destacar sería su vinculación con la muestra de Cine Joven celebrada entre los años 1988 y 1993, la cual evidenció, desde su primera edición, el uso preponderante del video como "alternativa ante la escasez de materiales para la filmación en celuloide",[12] entre otras ventajas y posibilidades de indagación estética.

Durante la primera mitad de los años noventa, los avances en el terreno de la videocreación serán todavía muy limitados, así como las acciones institucionales emprendidas para impulsar su desarrollo. Ni siquiera las Bienales de La Habana celebradas durante ese lustro (la IV en 1991 y la V en 1994) propiciaron la requerida confrontación, en tanto la presencia de obras concebidas para el medio resultó aún muy exigua. Sí resulta imprescindible anotar como algo

11 Fernández, Antonio Eligio (Tonel). "Pérdida y recuperación de la ciudad (en el cine)". En *Pabellón Cuba: 4D -4Dimensiones, 4 Décadas.* Berlín: b_books, 2008, p.399.

12 Sánchez Nicolás, Darién. "Las invasiones bárbaras: las Muestras de Cine Joven como antesala del audiovisual cubano independiente". En *Miradas. Revista del audiovisual*. San Antonio de los Baños, La Habana: EICTV, 2010.

significativo del periodo, el evento *Arte Video* celebrado en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1991. A través de la convocatoria a un concurso y la apertura de un espacio teórico, este encuentro procuró la inscripción definitiva del género en los dominios de las artes plásticas y reforzó el proceso encaminado a su legitimación institucional. Al mismo tiempo, propició el debate teórico acerca de la nomenclatura y las maneras de asumir el trabajo con el video, e impulsó la discusión pertinente con vista a arrojar luz sobre las cualidades de un fenómeno en torno al cual, según podía percibirse hasta en las obras concursantes, reinaban la falta de información y la confusión.

Inaugurando el segundo lustro de esa misma década, la recién creada Fundación Ludwig de Cuba diseñó una oportuna y abarcadora estrategia para favorecer el desarrollo y la consolidación de la videocreación en el país, implementada a través de la puesta en marcha de un conjunto de acciones de carácter formativo, práctico-productivo y promocional, dirigidas a personal proveniente de ámbitos creativos diversos (estudiantes y egresados de las distintas escuelas de arte, jóvenes asociados a los ámbitos del diseño, el teatro y el audiovisual, y artistas visuales en general). Ahora bien, no obstante estos esfuerzos, en lo que al acceso a los medios tecnológicos respecta, es imprescindible contemplar el peso extraordinario que ha tenido durante todos estos años la adquisición individual de alguna tecnología por parte de los artistas en sus viajes al exterior, así como la donación de las cámaras portátiles por familiares y amigos residentes fuera del país, cuya utilización alcanza incluso el ámbito doméstico. A ello se suma lo aportado por los proyectos de residencias y becas internacionales, algunos de los cuales han facilitado el ejercicio con el medio dentro del propio territorio, como por ejemplo el proyecto *Batiscafo.*[13]

Dentro de la vasta labor desempeñada por la Fundación, con la colaboración eventual de otras instituciones nacionales e internacionales, los estudiosos destacan como algo especialmente significativo el proyecto de intercambio llevado a cabo con la institución *Champ Libre* de Montreal, que se desdobló en un grupo de experiencias dentro de las cuales se distinguen, desde el punto de vista pedagógico, el Primer Taller de Video-Creación impartido en 1997 por la realizadora canadiense Anick St. Louis, y desde el punto de vista promocional, la participación de jóvenes artistas cubanos en la *Tercera Manifestación Internacional de Video y Arte Electrónico* en Canadá ese mismo año. Dos de las obras que constituyen mención obligada cuando de la historia del video en Cuba se trata, fueron realizadas en vínculo con estas experiencias: *Autorretrato, la versión conveniente,* derivó del ejercicio de René Peña en el Taller; y *Déjame contarte un video*, de Raúl Cordero, fue la pieza con la que este creador – cuya trayectoria ha sido reconocida como una de las más destacadas del período inicial de la videocreación en nuestro medio – participó en esa *Tercera Manifestación*…. La primera de esas obras encuentra su ascendencia en la larga lista de propuestas videográficas que desde los años sesenta sitúan al cuerpo como protagonista de la obra de arte, y conectan, en mayor o menor grado, con las ideas manejadas por Rosalind Krauss en su ensayo "Video: the aesthetics of Narcissism".[14] En *Autorretrato, la versión conveniente,* los fragmentos del cuerpo del artista, presentes a través de una sucesión de imágenes difusas y al mismo tiempo portadoras de una fuerte carga expresiva, contrastan con las fotografías seleccionadas de su álbum familiar, alusivas a la infancia del autor y a otros momentos de su vida.

13 Proyecto de residencia artística que tuvo lugar en La Habana entre los años 2001 y 2010. Con frecuencia trimestral, reunió en esta ciudad a dos artistas cubanos y dos de origen latinoamericano para trabajar en proyectos de arte. Contó con el patrocinio de las Fundaciones Hivos y Doen de Holanda, e hizo parte de Triangle Arts Trust asentado en el Centro de Arte Gasworks, en Londres.

14 KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of Narcissism". En G. Battock (ed.), *New Artists Video. A Critical Antology*. New York: E.P Dutton, 1978, pp. 43 – 64.

Ambos registros articulan en la construcción de una narrativa básica que no traduce una historia lineal en sentido estricto, capaz de evidenciar las inquietudes del artista acerca de los resortes que intervienen en la configuración de una identidad personal en conflicto, marcada por componentes raciales, sexuales, éticos y hasta políticos.

Del mismo modo que este trabajo de Peña entronca coherentemente con el desarrollo previo de su poética fotográfica, la extensión de la práctica creativa de Raúl Cordero hacia el terreno del videoarte se manifiesta en congruente relación con su pintura. El autor de *Déjame contarte un video* (1997 - 2001) encuentra en el "novedoso" medio amplias posibilidades de dar continuidad, en forma inédita, a su pesquisa acerca de cuestiones relativas a la temporalidad ya sugeridas en su obra pictórica; noción esta que, a partir de ahora, se verá implicada en el análisis de la naturaleza de lo propiamente videográfico como parte de una indagación que llega a trascender el marco de lo estrictamente autorreferencial e involucra otros contenidos. En el análisis de esta pieza, la crítico y curadora Cristina Vives señala que Cordero, "…como artista de video en un país de economía de subsistencia había sufrido la carencia tecnológica, de ahí que haya elaborado una propuesta donde la superposición o el diálogo de los medios suplen las ausencias de equipamiento. Pero más allá de cualquier consideración contextual o comentario irónico a la precariedad económica, […] estas circunstancias fueron el fundamento necesario para que el artista asumiera al arte tecnológico desde una perspectiva mucho más analítica: la disección de sus componentes (el still) y la re-producción del movimiento mediante la multiplicación y repetición de la imagen". Y es que, en realidad, *Déjame contarte un video* no es un audiovisual para proyectar o reproducir, sino una pieza bidimensional que se instala en la pared de la galería sin involucrar la aparición física del video mismo como soporte ni del equipamiento técnico necesario para su visualización, aunque en su condición de medio creador de imágenes, el video constituya el objeto de reflexión central de la pieza. En tales circunstancias, cercanas a la paradoja, su presencia es evocada por una infinidad de "… hojas de contacto fotográficas, idénticas, donde en cada una, treinta fotogramas resumen la secuencia de una historia contada por él frente a la cámara de video doméstica. La imagen transmite el contenido filmado (sin sonido), y la secuencia "instalada" – a la manera de múltiples monitores semejando un ´loop´ – reproduce la sensación de proyección del video original"[15]. La intención metalingüística y el proceder deconstructivos que determinan los rasgos formales de esta propuesta, subyacen en otras piezas de Cordero que exploran de igual modo aspectos relativos al fenómeno de la percepción y a las peculiaridades del video como lenguaje y medio de creación de imagen en movimiento. Para corroborarlo, bastaría reparar en *El baño* (1994), en *The zooming experience* (2000) y en *Un video con dos defectos* (2001).

Fue en este mismo quinquenio cuando la Bienal celebró su Sexta edición (1997), en la cual, si bien continuó siendo escasa la participación del video y nula en lo relacionado con la producción nacional, la expresión ganó algo más de visibilidad a través de propuestas procedentes de algunos de los países del otrora Tercer Mundo, centro de atención fundamental del evento. Obras de Sandra Kogut y Arnaldo Antunes (Brasil), William Kentridge (Sudáfrica), Ana Claudia Múnera (Colombia), Teresa Serrano (México) e Ismael Frijerio (Chile)

15 Vives, Cristina. "Timing/Lacking/Mixture. Raúl Cordero en los espacios incompletos." En *Raúl Cordero 1996 -2002.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 8.

integraron el catálogo de participantes asociados a las modalidades monocanal y videoinstalación, para ofrecer al espectador una idea parcial de las preocupaciones en torno al arte y la sociedad contemporáneos vehiculadas a través de esos lenguajes.

En las siguientes ediciones – cinco hasta la actualidad – la presencia del video se hizo más notoria, si consideramos, además de la nómina oficial de invitados y los programas especiales en ella incluidos, las exposiciones colaterales. A los nombre de José A. Restrepo y Clemencia Echeverry (Colombia); Antoni Muntadas (España), Jaime Castro (Venezuela), Shilpa Gupta (India), Moshekwa Langa (Sudáfrica), Shirin Neshat (Irán - Estados Unidos), Khan Xuan (China), Gabriela Golder y Graciela Taquini, (Argentina), Érica Meza y Javier López (Paraguay), Artemio (México), Adrián Paci (Albania), Guy Wouete (Camerún), Claudia Aravena (Chile), y los brasileños Lucas Bambozzi, Eder Santos, Cinthia Marcelle, Gisela Motta y Leandro Lima, Ángela Detánico y Rafael Lain, se fueron sumando los de los cubanos Juan Carlos Alom, Raúl Cordero, Glenda León, Edgar Echavarría, Ángel Alonso, Celia y Yunior, Luis Gárciga, Susana Delahante, Duniesky Martín y Raychel Carrión al paso de las sucesivas ediciones. Pero la inclusión del video en los predios de la Bienal – en tanto evento de carácter multidisciplinario – ha sido apenas un complemento de las múltiples acciones que han propiciado, en lo que va del nuevo milenio, su más amplia proyección y salto hacia una etapa superior en el proceso encaminado a su consolidación como "nueva" tipología de lo artístico en el espacio de las instituciones de la plástica. A tal empeño han contribuido los Salones Nacionales, los Salones de Arte Digital y los Salones de Premiados del período; el *Primer Festival Nacional de Videoarte* realizado en el 2001; los proyectos y eventos que describen una relativa periodicidad como *Circo* (recientemente devenido *Circuito líquido*), *Fast Foward, Salle Zero, Caja Negra* y *el Festival de Video Arte de Camagüey* (los dos últimos en provincias del interior del país); y finalmente, otro conjunto de iniciativas curatoriales que como *Copyright* (2002), *Bueno, Bonito y Barato* (2005), *Stop & Foward* (2006), *Play / Video cubano* (2006), *Museo Tomado* (2006), *Proyecto Personal* (2007), *Topías* (2007), *Efemérides* (2008*), Tanda Corrida* (2008) *y Vista al frente* (2009), han revelado los múltiples causes, aciertos y desaciertos de la producción videográfica y del ejercicio curatorial enfocado hacia ella. A esto debemos añadir otros emprendimientos que han dado visibilidad a la videocreación cubana en algunos circuitos internacionales, tales como *Asalto al cielo. Estrategias insulares del video arte cubano*, concebida para el Festival de Videoarte *Loop* de Barcelona (2006); *Flight / Vuelo*, para *Glasgow International Festival; State of Exchage / Estados de Intercambio*, para el Institute of International Visual Arts (Iniva) en Londres (2008), y *Video experimental y video arte: artistas de Cuba* (2009), para el Museo de Antioquia, en Medellín, por solo mencionar algunas.

En paralelo, y más allá del espacio institucional, ha sido particularmente significativa la socialización del video a través de canales alternativos que han ensanchado de manera considerable sus ámbitos de circulación. "La creación audiovisual en la Isla – explica la curadora y crítica de arte Mailyn Machado – ha desbordado las posibilidades institucionales, no tanto por sus métodos de producción como por las zonas temporales que abre para el consumo de forma autónoma. Exposiciones de pocas horas de duración en recintos académicos,

presentaciones caseras o la recepción doméstica figuran como los modos alternativos más frecuentes […]. El efecto nómada de la circulación alternativa del video se completa con la inserción de las obras en los canales tangenciales por los que circula popularmente la información. Éstos han adquirido también una nueva fisonomía. Como casi todos los fenómenos que se experimentan en el país, se distinguen por su hibridez. La red alternativa cubana de hoy mezcla el boca a boca de las relaciones tradicionales con las recientes redes cibernéticas. Una retícula que existe de forma encubierta y que sólo en ese sentido – porque no se ve – puede catalogarse de virtual".[16]

En el intento de mapear la producción videográfica ligada al circuito de las artes visuales en la Isla, resultaría complicado aventurarse en la elaboración de una taxonomía delineada a partir de parámetros generacionales, dada la corta distancia que separa el momento actual de los inicios de la práctica videoartística en el país y la confluencia activa de creadores noveles con otros de mayor trayectoria y madurez en un mismo escenario. Tampoco se avista conveniente optar por un modelo que conduzca a ponderar, sobre la base de la observación y del discernimiento de especificidades de orden estético y discursivo, la existencia de una orientación emergente que apunte a convertirse en dominante; tarea cuyo sentido se desdibuja en un panorama dinámico donde abundan los préstamos y cruces, y en el que la mutabilidad de las estrategias creativas viene desbordando cualquier propósito clasificador tendiente a sofocar aquellas singularidades y disensos que no encajen en tales o más cuales directrices. Por otra parte, la demarcación por décadas, como pauta pertinentemente asumida por los historiadores interesados en establecer una periodización para el arte cubano de los últimos cincuenta años, se vuelve inoperante en el nuevo milenio. Debido al carácter multiforme de la producción local, "… nadie habla del arte de los 2000, ni se le asignan rasgos específicos".[17] No obstante, se percibe en la actualidad la persistencia de algunas de las líneas que habían sentado tradición en la producción artística de los 80 y los 90, ahora renovadas gracias a las posibilidades concedidas por el medio audiovisual como herramienta de pesquisa estética y conceptual que ha permitido diversificar las poéticas personales y expandir sus límites, apelar a otras sensorialidades y temporalidades, explorar nuevas cualidades de la imagen y aprovechar la autonomía con que circula el soporte video respecto a los límites de permisibilidad impuestos por la institución.

En el campo de la videocreación, la relación con el contexto inmediato y sus problemáticas – característica intrínseca a amplias zonas del arte producido desde los ochenta – también prevalece, enfocada desde perspectivas de corte antropológico, crítico-sociológico, cultural, o desde puntos de vistas ubicados en la subjetividad e intimidad del sujeto; miradas estas que en muchas ocasiones llegan a entrecruzarse[18].

Diferentes modos de aproximación al imaginario histórico y patriótico de la nación así como a los archivos y expedientes que recogen su memoria, se constatan en algunas de las propuestas videográficas que discursan sobre la actualidad insular, desde una insinuada transtemporalidad que insta al espectador a extrapolar contenidos y a traslapar pasado y presente, ya sea a través de la estructura sintáctica, la carga simbólica de los referentes o las maneras de evocar en la obra. En algunas de esas piezas, la aspereza de determinados tópicos y re-

16 MACHADO, Mailyn. "From Mouth to Mouth, from Hand to Hand, from Computer to Computer / De boca en boca, de mano en mano, de ordenador en ordenador". En *States of Exchange. Artist from Cuba / Estados de intercambio*. Artistas de Cuba. Londres, INIVA (Institute of International Visual Arts), 2008, pp. 38 y 39.

17 MOSQUERA, Gerardo "*History and Context" / Historia y contexto"*. ". En *States of Exchange. Artist from Cuba / Estados de intercambio.* Artistas de Cuba. Londres, INIVA (Institute of International Visual Arts), 2008, p. 19.

18 Durante la presentación de la conferencia en el Seminario, se fueron proyectando a partir de este momento, varios videos (o sus fragmentos) que se mencionan en el texto, acompañados de comentarios al respecto.

flexiones sobre la sociedad actual, se solapa bajo el hálito de "pasado" implícito en los elementos apropiados, pertenecientes por lo general a repertorios inscritos en el imaginario colectivo de la nación. Son estos trabajos que discursan sobre un presente en conflicto, sobre la manipulación ideológica y comercial de ciertos íconos y atributos nacionales, sobre las interacciones entre lo espurio y lo esencial en la construcción de nociones relativas a la identidad patria o la identidad nacional, entre otros trópicos. Sería posible anotar en lo anteriormente indicado a *Via Crucis* (2007), *Requiem* (2005) y *Opus* (2005), de José A. Toirac y Meira Marrero; *Carrera de Relevo* (2010), de Sandra Ramos; *El patriota invisible* (2007), de Reynier Leyva Novo y *Cuba para los cubanos*, de Ana Olema Hernández, entre otras obras.

En esa predilección por recurrir a diferentes tipos de documentos y archivos destacan también los interesados en dialogar con el cine y la televisión. En la constitución del andamiaje estructural de algunas proposiciones, se percibe la tendencia hacia la apropiación y deconstrucción posmoderna de múltiples fuentes fílmicas, y en algunos casos, el aprovechamiento de formas de elaboración intertextual que pueden transparentarse en la constitución misma de la pieza o haber sido previstas por el artista como posibilidad a objetivarse en el proceso de recepción. El cine clásico cubano de los sesenta, la serie de ficción televisiva, el espectáculo deportivo, el noticiero nacional y la estética del cine mudo, han devenido objeto de apropiación y materia prima para el desarrollo de una producción videográfica de corte reflexivo y crítico que discursa sobre temas de actualidad, entre los cuales ocupan un lugar importante aquellos dirigidos a "… salvar el abismo cada vez mayor entre el discurso oficial y la existencia diaria, [y a] despejar el desconocimiento del pasado histórico y del presente social…".[19] El humor, la y ironía y la parodia están entre los recursos más utilizados, y los procesos de edición y manipulación del original se convierten en herramientas indispensables en la construcción de significados. La voluntad de apropiación puede llegar a trascender el interés por el material de archivo y extenderse, incluso, a la utilización de formatos y clichés al uso en la programación televisiva nacional e internacional, llegando a preverse la circulación del audiovisual resultante en redes (no necesariamente digitales) diseñadas para el tráfico de copias pirata y, excepcionalmente, hasta en un improvisado autocine; gestos que pasan a formar parte de las cualidades simbólicas del trabajo, en tanto espacios de circulación distantes a lo abarcado por el proceder "ideológicamente correcto". Es posible identificar algunos de los rasgos aquí descritos en los proyectos *Cabezas trocadas* (2007); *En forma 2* (2007), *Full Screen* (2009) y *Decisiones* (2010), de Duniesky Martín; aBADtv (2010) y Widescreen (2010), de Mauricio Abad; *24 Horas Nacionales* (2007), *Informe de hechos vividos* (2006 – 2007) y *La realidad se impone* (2009), de Jesús Hernández – Güero; *Deporte Nacional* (2010), de Reynier Leyva Novo; *Reencarnación (pm),* de Lázaro Saavedra; *In the spirit of the crazy horze. Homenaje a Delacroix,* de Marrero y Toirac (2006), *Pabellón Cuba* (2003*), de Juan* Carlos Alom*,* y *Anestesia* (2006)*,* audiovisual realizado por Magdiel Aspillaga, Asori Soto y Ernesto Oroza en colectivo.

No menos importante resulta el camino emprendido por otro grupo de jóvenes creadores que comienzan a cobrar visibilidad a mitad de la pasada década, reactivando una vez más la polémica en torno a las fronteras y especificidades de la videocreación. Se trata de artistas volcados hacia un tipo de

19 MACHADO, Mailyn. "From Mouth to Mouth…", *op. cit.,* p. 37

video experimental, de genealogía múltiple, que cuenta entre sus referentes con elementos del arte acción, el arte relacional y lo performático, e incorpora herramientas y procedimientos del documental clásico y experimental. Desde una perspectiva que comprende la expansión horizontal de la expresión artística instalada en el campo ampliado de la cultura, sus trabajos ofrecen cobertura a la pesquisa de corte antropológico y sociológico, bajo el interés por aprehender las singularidades del "… sujeto cultural en sus coordenadas político-sociales y culturales precisas, pero intentando declarar las regularidades antropológicas de un ser humano más universal y atemporal".[20] Luis Gárciga – artista, profesor y parte de un equipo que pondera la estrategia colectiva de trabajo, sin desdeñar ni abandonar el ejercicio y la autoría personales – explica que las piezas generadas por ellos "…no son el resultado de un entusiasmo festinado y pulsátil buscando entrar en una corriente probada en el mercado. Lo que presienten es la necesidad urgente de modificar la manera de contar la realidad en ese doble espectro, a partir de la ambivalente acepción del verbo: contar estadísticamente y también desde la narrativa. Una narrativa y una estadística desde lo artístico, mediadas por lenguajes contemporáneos que intentan obtener claves sintácticas y semánticas de la experiencia vital".[21]

Además de Luis Gárciga, han integrado este colectivo – que funciona en verdad como laboratorio, instancia de colaboración y canal de intercambio – los creadores Luis Moya, Javier Castro, el dúo Yunior Aguilar y Celia González, Gretell Rasúa, Renier Quer y Adrián Melis, cuyas propuestas han trascendido tanto en el marco local como en exposiciones y eventos dedicados a la videocreación fuera de Cuba, aún cuando en alguna oportunidad haya sido cuestionada la valía estética o artística de parte de las piezas que producen. Y es que estos artistas persisten en la búsqueda de otras variantes efectivas a la hora de lidiar con la documentación, rebasando lo propiamente documental y construyendo nuevos enunciados y significados en relación con la realidad registrada. Estas variantes no pasan, en lo esencial, por el interés en la tecnología sofisticada o lo estéticamente atractivo, sino que pueden llegar a hacer uso de los recursos y formas utilizados por sujetos comunes, no dedicados al arte, en la comunicación y el registro de la experiencia de su día a día. "Cada una de estas obras – comenta Gárciga – no es el fruto de un arranque estético pasional instrumentado por la improvisación; es el producto de un cuestionamiento alrededor de cuáles variables de las involucradas en la relación con los individuos que a menudo aparecen en estos materiales, van a ser potenciadas, aplazadas y desechadas".[22] De la propia inserción de los autores en zonas complejas de la realidad – no pocas veces ubicadas en la intensidad de la periferia social – y de la identificación de los sistemas de valores, comportamientos, *modus operandis* y redes alternativas que en tales zonas operan, emergen en buena medida los temas y poéticas visuales corporeizados en la producción, lo cual no implica la renuncia a los intereses y preferencias de cada cual. Se trata de un equipo de individualidades que comparte inquietudes y afinidades, no preocupado por distinguir, como tampoco por deponer, la noción de autoría; un derecho que se refuerza o se diluye sin generar conflicto alguno entre sus miembros, según suceda o convenga.

Por otra parte el cuerpo humano y sus fragmentos, que había alcanzado un rol protagónico en diversas proposiciones videoartísticas del ámbito interna-

20 GÁRCIGA, Luis. "La Gallina, el cine, el huevo y el videoarte". En *Colección Imagen y Sonido*, Proyecto Circo. Performance & Audiovisuales, 2010, p. 9, [fecha de consulta: 09/08/2011] http://www.proyectocircocuba.org.

21 GÁRCIGA, Luis. "Bifocales para un tuerto. Transgénesis y necesidad en una parte del audiovisual cubano actual". En *Colección Imagen y Sonido*, Proyecto Circo. Performance & Audiovisuales, 2010, No.1, p. 6, [fecha de consulta: 2/12/2011] http://www.proyectocircocuba.org.

22 Ibídem, p. 8.

cional desde los años sesenta y setenta – ya fuera como objeto de indagación física y psicológica, receptáculo de memoria, o territorio de conflictos – aparece en la videocreación cubana de los años noventa, implicado en acciones performáticas concebidas para la cámara, o en registros que adquieren un carácter relativamente autónomo una vez sometidos a una creativa labor de postproducción. En este tipo de obras (portadoras o no del nivel de radicalidad que acompañó parte de la producción de antaño) el cuerpo deviene metáfora múltiple de la sexualidad, las problemáticas de raza y género, la opresión y la violencia, la disciplina y el control, entre otras cuestiones. Así como la brasileña Leticia Parente bordó alguna vez las palabras "Made in Brasil" en la planta de su pié mientras consumaba ante cámara su propuesta *Marca Registrada* (1975), la joven cubana Diana Fonseca, en el video *Pasatiempo* (2004), dibuja con hilo y aguja en la palma de su mano imágenes alusivas a los anhelos comunes de una joven generación que, muchas veces descreída, se aleja de los grandes ideales y aspiraciones colectivas que inspiraron a sus mayores. Con esta acción Fonseca trastoca la ingenuidad del juego y el trazo infantil en apunte sobre un estado de cosas, y "atrapa" simbólicamente un destino deseado del cual dará cuenta en lo adelante la lectura de su mano.

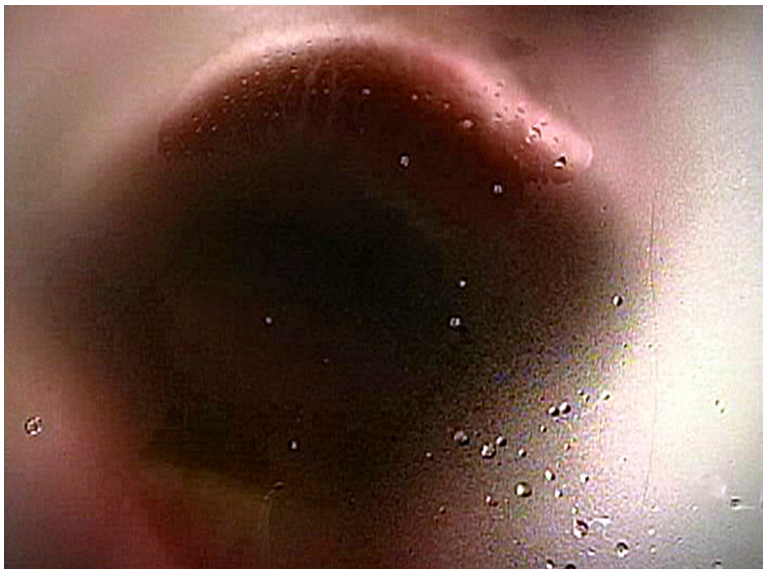


Imagem 2. Felipe Dulzaides, Arriba de la Bola, 2000

En *Arriba de la Bola* (2000) y *Autocensura* (2006) de Felipe Dulzaides y Jeanette Chávez (2006) respectivamente, será el rostro del artista, que mira desafiante a la cámara, el elemento central sobre el cual se apoya el procedimiento enunciativo. Dulzaides establece una relación visceral con el aparato, lo convierte en receptor y espejo que transluce las huellas de su aliento, mientras repite exaltadamente la frase definitoria de una obsesión: la perenne necesidad de estar "arriba de la bola", en el "*inside* de la cuestión", informado y atento para tener la respuesta acertada ante las disímiles circunstancias. En el video de Chávez prevalece, por el contrario, la ausencia de palabras; se escuchan apenas sonidos indescifrables al tiempo que amarra su lengua hasta el punto de provocar en ella un cambio de color, estrangulando así la voluntad de decir. Dentro

de este grupo de trabajos merece también un destaque especial *El síndrome de la sospecha*, material en el que Lázaro Saavedra utiliza de manera harto eficaz, con fines semánticos, el recurso del *split screen* para abordar el tema de la vigilancia, la sospecha y el recelo que permean cada vez más la conciencia colectiva en el mundo contemporáneo. Como parte de la inclinación que privilegia el despliegue de lo performático ante la cámara, sería posible mencionar, además de las piezas antes comentadas, *Estado Ausente* (2007) de la propia Jeannette Chávez; *Calentamiento* (2005) y *3600 besos por hora* (2002), de Analía Amaya y Humberto Díaz; *Comunicando Montañas* (2008), de Jander Lara y *25 Mentiras* (2006), de Elio Rodríguez; las dos últimas en una dirección más lúdica.

Aunque en número reducido, algunas de las propuestas hasta aquí mencionadas podrían entrecruzarse desde el punto de vista formal, con otra vertiente creativa – no circunscrita únicamente al video –, que viene desarrollándose con relativo desapego respecto a lo local–conflictual, mostrando predilección por trabajar con mínimos elementos y recursos visuales. Las obras *Concierto* (2006), *Paisaje Fugaz* (2006) y *Constelación (2009),* de Analía Anaya; *En el borde* (2003), de la misma autora junto a Humberto Díaz; *Cada respiro* (2003), *Estrellas fugaces* (2005), *Dirigir nubes* (2008), *Mar interno* (2006) e *Intermitencia* (2000), de Glenda León; y *Midiendo y soñando* (2001), de Inti Hernández, podrían ilustrar lo que el curador y crítico Gerardo Mosquera distingue, en sus palabras a la exposición *Estados de Intercambio*, como la presencia en el último decenio, de "*… inclinaciones a la síntesis postminimalista y a trabajar en una perspectiva más internacional, acorde con la expansión global de los circuitos artísticos*".[23] Muchos de esos trabajos cuentan, entre sus rasgos distintivos, con la corta duración, el alto vuelo poético e imaginativo, y la intención de ponderar el estatuto retiniano del arte invitando a la contemplación. Otros son estructurados a partir de acciones simples, de gestos mínimos y repetitivos, que encierran, no obstante, un determinado espesor semántico y tienden a enfatizar en la cualidad del tiempo-video, en tanto parámetro distintivo de este lenguaje artístico.

23 MOSQUERA, Gerardo. "*History and Context….*" *op. cit*., p. 19.

Asociada o no a cualquiera de las orientaciones hasta aquí esbozadas, merece mención especial la animación digital, un recurso que ha abierto para algunos artistas una perspectiva de desarrollo particular en su proceso, y a otros ha servido para dotar de movimiento y trasladar a una dimensión temporal, el despliegue iconográfico y narrativo característico de su quehacer en otras manifestaciones. *Unir-Separar (2005)* y *Tiempos Modernos* (2007), de Fernando Rodríguez*; Naufragio* (2008) y *Sistema solar* (2008), de Sandra Ramos, *y Odisea Especial*, de Ángel Alonso, son sólo escasos ejemplos de la consistente labor creativa emprendida por estos autores dentro de esta vertiente. Aunque con menor frecuencia, Duvier del Dago ha echado mano también al *stop motion*, conjugado con su habitual "dibujo" tridimensional, luminoso y expansivo en la pieza *Holiday* (2010), donde cuenta las peripecias del "Obrero y la Koljosiana" soviéticos en su recorrido por La Habana, en la búsqueda de un nuevo lugar físico y simbólico para su emplazamiento. Pero cuando de videoanimación se trata, es imposible dejar de mencionar el corpus de animados que viene conformando Lázaro Saavedra, quien es, probablemente, el más sólido artista postconceptual de la escena cubana en la contemporaneidad. Con el mismo grado de ingeniosidad y potencia alcanzado en el desempeñado de la instalación, el objeto, el performance y el manejo del e-mail dentro del campo

artístico (esto último como una suerte de reactualización del arte correo, de particular pertinencia en la Isla), sus animados de hechura sencilla, sintética y precisa, instrumentan ideas sobre temas relacionados fundamentalmente con la ética y las relaciones de poder, con tal agudeza y sentido del humor crítico, que aunque la génesis de su planteo tenga raíces en una motivación local, el resultado comporta núcleos de valor universal, identificables por el sujeto social de cualquier punto del planeta.

Imagem 3. Sandra Ramos,
Naufragio, 2008

No podría cerrar esta intervención sin al menos mencionar a otros artistas de reconocida trayectoria nacional e internacional que cuentan con resultados muy sólidos en el manejo de soportes y lenguajes diversos, y que han realizado con igual éxito importantes incursiones dentro del campo del video, llegando en algunos casos a asumir su práctica de manera sistemática. De hecho, habría sido pertinente detenernos en el análisis de la obra desarrollada por Luis Gómez (fundador de la Cátedra de Nuevos Medios del ISA en el 2007), Ernesto Leal y Alexandre Arrechea (ex-miembro del equipo Los Carpinteros), pero sería contraproducente por razones de tiempo en el contexto de una charla apenas panorámica. Valga entonces apuntar que varias de las propuestas que conforman la producción videográfica de estos y otros destacados creadores, podrían haber sido contempladas en algunos de los núcleos antes esbozados (que, dicho sea de paso, en modo alguno agotan la pluralidad visible en el escenario local), e

incluso, podrían haber aportado nuevos ejes ideoestéticos en torno a los cuales bosquejar, metodológicamente, otros agrupamientos posibles. *La Isla en peso,* de Tania Bruguera; *La Habitación de mi Negatividad*, de Carlos Garaicoa; *Nadie Escucha (2005)* y *Letra Muerta (2008),* de Luis Gómez; *Marte, una Nueva Patria donde Reposar*, de Ernesto Leal; *White Corner*, de Alexandre Arrechea; *A la ca(sz)a de Rosa* y *El Patio de Nin*, de René Francisco Rodríguez, entre muchas otras, dan muestras de un variopinto ambiente visual donde no faltan ejemplos de excelencia en las modalidades del video-documentación, la videoinstalación y el videoweb. Serían estos, algunos aspectos a enfocar ante la posibilidad de complementar, en otra oportunidad, estos primeros apuntes.

Boletim_6

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE III

Cartas de um Plebeu aos Srs. Deputados, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello

Uma breve introdução às Cartas de um plebeu notório[1]

Fábio D'Almeida.

Cartas de um plebeu são alguns dos primeiros (de muitos) escritos publicados por Pedro Américo ao longo de sua carreira. Tratam-se de cinco artigos seriados, impressos entre 18 de maio e 29 de junho de 1865, em seis diferentes edições do *Correio Mercantil*[2] do Rio de Janeiro[3]. Foram levados a prelo poucos meses após o pintor retornar da sua primeira estadia na Europa (entre março de 1859 e setembro de 1864) , onde havia se lançado a uma dupla formação, artística e científica, financiada pelo "bolsinho" de d. Pedro II[4].

Um primeiro e grande texto as havia precedido, também no *Correio Mercantil*. Eram *As Considerações Filosóficas entre as Belas Artes nos Antigos*, cuja publicação, entre 29 de setembro e 28 de dezembro de 1864[5], era iniciada no momento preciso em que o artista, ainda na França, embarcava rumo ao Brasil, por requisição de d. Pedro II. O monarca aguardava-o para que concorresse à seleção para professor de desenho figurado da Academia Imperial de Belas Artes, cuja vitória, em virtude do interesse do soberano, já lhe era creditada de antemão.

Américo, ciente dessa conjectura, realizava com as *Considerações Filosóficas* um primeiro movimento político, bastante calculado, como se tornaria do seu feitio desde então. Anunciando-se intelectualmente na corte antes mesmo da sua chegada "física" (como se estivesse soando os tambores da surpresa), a promessa de "gênio" das artes brasileiras chegava ao país, matriculava-se no concurso, e continuava a publicação do seu longo texto. Sob o auspício inicial de uma análise sobre o sistema e condições para o florescimento da "grande arte grega", as *Considerações* revelaram-se, por fim, uma das primeiras teorias da arte brasileira, na qual o autor, resgatando as análises que havia feito sobre os helênicos, propunha as condições ideais para o florescimento artístico no Brasil. A mais notável delas: era necessário acabar com a escravidão, pois apenas um país livre (como supostamente teria sido *parte* da Grécia dos poetas, filósofos e artistas clássicos) poderia produzir uma arte elevada[6].

Um segundo movimento político executado por Américo derivava desse primeiro. No começo de 1865, poucos dias após concluir a publicação do seu primeiro grande texto, oferecia a d. Pedro II o manuscrito das *Considerações Filosóficas* (com algumas modificações em relação ao original impresso) e uma pintura: *A Carioca.* Essa, uma alegoria para o império brasileiro, encarnada em uma naiáde, e com a qual o artista também enformava uma leitura dos valores que projetava para a nação. Tratava-se de uma mulher branca, nua, confortavelmente assentada sobre uma pedra, em meio a uma mata fechada, apenas interrompida em sua densidade por uma fresta crepuscular pintada, no horizonte, com as cores da bandeira nacional.

À primeira vista, a intenção mais evidente da imagem, se inquirida sua filiação iconográfica[7], sugeria uma perspectiva há muito desejada; a que passava pela inserção da cultura europeia no seio de um país tropical (e "virgem", como

1 As *Cartas de um Plebeu* são um dos objetos de estudo da Tese de Doutorado sobre Pedro Américo que desenvolvo no programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do prof. dr. Tadeu Chiarelli.

2 O *Correio mercantil* era, durante a década de 1860, um dos maiores jornais da Corte, rivalizando apenas com o *Jornal do Commércio*, cujas estruturas, seções de artigos, e números de páginas eram, a propósito, muito similares. Em média, possuíam naquela década 4 páginas por edição, todas tipografadas, com sete colunas regulares, salvo em casos de edições comemorativas ou duplas.

3 A Primeira carta era publicada em 18 de maio 1865; a segunda carta, em 21 de maio 1865; a terceira, em 26 de maio 1865; a quarta, em 13 de junho 1865; a continuação da quarta carta, em 16 de junho 1865; a quinta, em 29 de junho de 1865.

4 Em Paris, durante esse período, prosseguiu em seus estudos artísticos, formalmente iniciados na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1855 e 1858, e dispôs-se a uma formação científica que, embora não tenha concluído, era de alguma maneira a continuação de uma "formação informal" que experimentou quando participava, ainda criança, de uma expedição científica coordenada pelo naturalista francês Jacques Brunet.

5 Cf. as seguintes edições do Correio Mercantil, Rio de Janeiro: 29 de setembro de 1864; 30 de setembro de 1864; 1 de outubro de 1864; 2 de outubro de 1864; 3 de outubro de 1864; 4 de outubro de 1864; 7 de outubro de 1864; 8 de outubro de 1864; 10 de outubro de 1864; 12 de outubro de 1864; 14 de outubro de 1864; 15 de novembro de 1864; 16 de novembro de 1864; 16 de novembro de 1864; 17 de novembro de 1864; 19 de novembro de 1864; 25 de dezembro de 1864; 26/27 de dezembro de 1864;e 28 de dezembro de 1864.

6 Nas *Considerações,* Américo demonstrava estar ciente dos dados que apontavam para diferentes condições sociais dos estados gregos, alguns dos quais governados sob a propulsão da escravidão, outros, com maiores condições de liberdade. Justamente nessas últimas condições, ele compreende, a arte floresceu profusamente.

7 Refiro-me ao fato de *A Carioca* parear-se muito claramente com as ninfas, naiádes, suzannes, vênus e outras figuras frequentemente revisitadas pela pintura italiana e francesa desde o renascimento.

suas fontes de água e a ninfa que as representava); ideia da qual Américo, depois de cinco anos na Europa, era tributário direto, conquanto não fosse o primeiro nem único defensor[8].

Em maio do mesmo ano (1865) continuava o que, tornava-se já claro, era seu projeto de rápida ascensão profissional. No dia 1º, iniciava-se a seleção para o preenchimento do cargo de professor da AIBA. O percurso era longo; três provas[9], realizadas durante quase dois meses[10]. No meio desse processo, o artista realizava então um terceiro movimento político, também bastante calculado, com o qual objetivava sistematicamente as proposições lançadas anteriormente. Contando (parece) com a certeza de sua vitória[11], iniciava a publicação das *Cartas de um plebeu.*

A máscara da humildade era apenas fachada, pois tornava-se patente que Américo era o autor do texto; e a escolha do nome "plebeu", como se o artista quisesse recolher-se ao anonimato, dissipando-se no povo (algo que de fato não desejava), era feita sem dúvida para contrastar respeitosamente com o objeto de um complemento impresso na sequência do título principal dos seus textos. A inscrição não introduzia apenas as *Cartas de um plebeu,* mas as *Cartas de um plebeu aos Srs. Deputados.*

Logo de início, os escritos denunciavam seu caráter aberto e propositivo, estampados, não por acaso, na sessão "publicações a pedido" do *Correio Mercantil.* Nela, não se cobrava qualquer quantia contanto que se apresentassem artigos de "utilidade geral". Num momento em que os jornais prestavam-se corriqueiramente a palco colaborativo de debates, o autor escancarava o público alvo que desejava atingir: era a classe política brasileira eleita por intermédio de votação[12], cuja responsabilidade pressupunha, entre outras atividades, a proposição de projetos para o "progresso" do país.

Era essa a justa direção dada às suas cartas. Com efeito, se comparadas a outros textos do artista, lançados ao longo de quase trinta anos, elas assumem um caráter singular, equiparável em propósito apenas a alguns textos escritos em sua maturidade, quando exercia justamente o cargo de deputado eleito pela Paraíba, na república recém-instaurada.

As *Cartas* não eram, portanto, textos científicos, artísticos ou literários - gêneros os quais o artista frequentou com maior assiduidade -, mas escritos políticos. Encerravam em si um projeto educacional bem definido, visando também o "progresso" das artes no país (sobretudo das artes gráficas e industriais), proposto por um jovem ambicioso, que se via em trânsito de ingressar na docência da instituição de ensino artístico mais importante do império. E, que não se esqueça, com o aval do monarca.

Para além do contexto imediato que encontrava na Guerra do Paraguai o ponto de confluência de uma série de debates, ocupando boa parte dos jornais nacionais desde 1864, os escritos se inscreviam num contexto mais amplo, sedimentado já havia alguns anos, que dizia respeito também aos "assuntos de paz" (segundo o próprio Américo sugeria ser o tema dos seus textos).

O problema da educação "técnica"[13], pública e gratuita, voltada para o desenvolvimento do Brasil, fazia-se pauta recorrente desde as décadas anteriores, em sintonia com o cenário internacional, insuflado rapidamente pela formação das primeiras Exposições Universais (que logo se configuraram como vitrines dos produtos industriais de cada nação), e pela fundação de instituições centra-

8 Vários estudiosos brasileiros têm chamado atenção para a importância da conciliação da cultura européia com os atributos da recém-formada "nação brasileira", que incluía, certamente, os atributos naturais do país. A lista de textos é grande, contudo, para uma apreciação recente dessas ideias, especificamente com relação às Belas Artes, ver: SQUEFF, Letícia. O Brasil nas Letras de um pintor: Manuel Araújo Porto Alegre. São Paulo: Dissertação, FFLCH, USP, 2000, p.166; e DIAS, Elaine. Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Unicamp, 2009.

9 A primeira, uma academia (modelo-vivo), cuja pose era escolhida pela Comissão julgadora, devendo ser concluída em, no máximo, 12 horas. A segunda, à vista do modelo vivo, pedia que se desenhasse uma figura anatômica na qual se apresentaria de um lado do corpo a miologia e, de outro, a osteologia. Nessa, o tempo máximo de produção deveria ser de 6 horas. A última prova, uma composição histórica pintada a óleo, cujo tema seria sorteado, pedia o tempo máximo de 50 dias úteis de execução. Nas duas primeiras provas, os candidatos permaneceriam na mesma sala. A última, em salas separadas. Cf. "ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES". Correio Mercantil. Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1864.

10 Marcou-se a primeira prova para 1 de maio de 1865; A segunda, para 6 de maio. A última, em 3 de junho de 1865. Em 9 de agosto, divulga-se o resultado. Em 1 de outubro de 1865, Américo recebe nomeação.

11 O que de fato acontece, pois Américo vence o concurso com 9 votos favoráveis a ele, e um a Jules Le Chevrel, seu principal adversário.

12 Nas eleições primárias, paroquiais, de onde saíam os políticos de cada província, podiam votar: Os cidadãos brasileiros que estivessem "no gozo dos seus direitos políticos", e os estrangeiros naturalizados. Não podiam votar os menores de vinte e cinco anos (à exceção daqueles que tivessem mais de vinte e um ano e fossem: casados, fossem oficiais militares, bacharéis formados e clérigos de ordens sacras), os filhos-família (salvo aqueles que fossem funcionário públicos), os "criados de servir" (salvo os guarda-livros e primeiros caixeiros, criados da Casa Imperial de galão branco e os adminstradores de fazendas rurais e fábricas), os religiosos, e aqueles que não tiverem renda líquida anual de cem mil réis.
Nas eleições secundárias, as quais se elegiam os deputados, senadores e membros dos conselhos gerais de província e da assembléia geral, feitas indiretamente, podiam votar:
Todos aqueles que podia votar nas eleições paroquiais, à exceção daqueles que não tivessem renda líquida anual de duzentos mil réis; os libertos; os criminosos por briga ou devassa.
cf. CONSTITUIÇÃO POLÍTICA DO IMPÉRIO DO BRASIL, promulgado pela Carta de lei de 25 de Março de 1824.

13 Coloco o termo "técnica" entre aspas por considerar que a noção de "ensino técnico", da maneira que se compreende hoje, não era ainda utilizada amplamente na segunda metade do século XIX. Da mesma maneira que a compreensão do termo "indústria" possuía, naquele período, outra conotação (não como uma fábrica ou estabelecimento em que se produz algo mecanicamente, em série, mas como um trabalho, uma "indústria", que via de regra envolvia a ideia de produção manual, ou simplesmente de trabalho prático).

das especificamente no "ensino técnico"[14]. No país, especialmente a partir de 1850, a promulgação da lei *Eusébio de Queiroz*, que previa a abolição do tráfico negreiro, acelerou a premência da resolução, a médio prazo, de questões concernentes à transposição de mão de obra escrava à mão de obra livre e qualificada.

Desde aquela década, empreenderam-se vários projetos para a ampliação do número de escolas municipais, em grande parte por fomento e constante interesse do Ministro do Império, Luis Ferraz do Couto Pedreira. E mesmo as instituições já existentes, como a própria Academia Imperial de Belas Artes, viram-se em meio a mudanças de ensino. As reformas nessa escola eram encabeçadas a partir de 1855 pelo então diretor Manuel Araújo Porto Alegre, amigo e subvencionado de Pedreira, que fora colocado à frente da AIBA a mando do próprio d. Pedro II, interessado nas proposições de Porto Alegre para a criação de escolas de ensino industrial na corte, articuladas quando ocupava este útlimo o cargo de vereador pelo Rio de Janeiro.

Poucos meses depois de ingressar como discente na academia (também em 1855) Américo experienciava portanto a intenção de se impor novo direcionamento à instituição, com a valorização do ensino para os artífices e artesãos, e não exclusivamente do ensino das artes plásticas (ainda que continuassem a ser tratados como hierarquicamente dissonantes, com vantagem para esse último). Ele foi mesmo um dos primeiros alunos a frequentar as disciplinas determinadas na nova grade curricular, entre elas a de desenho de ornatos, esculturas de ornatos, desenho geométrico e matemáticas aplicadas, notadamente voltadas para a formação industrial. No ano do seu egresso do país, em 1859, ainda observava uma nova mudança nos estatutos da instituição, que previa o início de um curso noturno, diretamente interessado no acolhimento de alunos que, já trabalhando em seus ofícios, dispunham apenas daquele horário para prosseguir em seus estudos.

Essas não eram, certamente, as únicas medidas empreendidas para a vulgarização do ensino artístico para fins "industriais" no império. Conquanto notórias, faziam parte de um contexto maior de expectativas e ações desempenhadas por uma série de indivíduos entre os anos 1850 e 1860. Entre elas destacam-se a fundação da Sociedade Propagadora das Belas Artes (1856); a criação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1858), ambos por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911); a Primeira Exposição Nacional (1861), voltada especificamente para a relação arte-indústria; e, no mesmo ano que Américo publicava suas *Cartas,* a execução da primeira Exposição da SPBA e os preparativos para a Segunda Exposição Nacional[15].

•

Entretanto, se as reformas empreendidas pela AIBA em 1855 não foram as únicas cujos interesses voltavam-se para o "progresso" industrial no país, eram aquelas que interessavam ao jovem retomar em seu projeto.

Assim, logo na primeira carta "aos srs. Deputados", Américo defendia ser chegada a hora de reatar as ações de reforma do ponto de onde teriam parado, devido a "gelos polares da indiferença de 10 anos passados". Sem dúvida fazia referência às reformas de de Porto Alegre (seu antigo professor e futuro sogro, com quem mantinha constante contato)[16].

Américo ignorava conscientemente os esforços empreendidos por seu sincero desafeto, Bethencourt da Silva[17], que havia fundado o Liceu meses após a

14 Para uma relação mais detida do contexto internacional do ensino técnico com o brasileiro, ver: CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm
Para uma apreciação da participação brasileira nas exposições universais, ver: TURAZZI, Maria Inez . Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995.

15 Que se daria no ano seguinte, em 1866.

16 Embora Américo não nomeie Porto Alegre, fica evidente, ao se ler o texto, que ele se refere à reforma que o antigo diretor havia empreendido, em 1855. Ver a *Primeira Carta*, publicada nesta edição do *Boletim*.

17 Estou em trâmite de concluir um capítulo da Tese de Doutorado que trata, entre outros pontos, da rusga homérica que se estabeleceu entre Américo e Bethencourt, na década de 1860.

renúncia de Porto Alegre à AIBA - em 1857 - com a evidente intenção de realocar para a nova instituição a promoção do ensino artístico - público, gratuito e noturno -, também voltado para o "progresso" industrial brasileiro. Essa mesma responsabilidade assumida ainda legaria a Bethencourt uma espécie de "cargo de conciliação", pois sem dúvida não era casual o fato de ter sido requisitado pelo imperador, no mesmo ano em que inaugurava o Liceu, para integrar o corpo docente da Academia, ocupando a cadeira de Arquitetura Civil[18]. Menos causal ainda era que, logo em seguida, ajudava a escrever os estatutos que também implementavam as aulas noturnas nessa instituição.

18 A cadeira vagava por aposentadoria de Job Justino de Alcântara.

Se d. Pedro II parecia concluir que a integração do arquiteto à academia garantiria não apenas a continuidade do projeto de Porto Alegre, mas somaria as forças das duas instituições em benefício dos seus propósitos (naquele tão velho desejo de formação de um estabelecimento de mútuo fomento às artes plásticas, gráficas e industriais, já presentes desde o primeiro projeto elaborado por LeBreton, na década de 1810[19]), Américo, anos depois, a caminho de seu empossamento, sinalizaria em suas *Cartas* que desejaria tornar-se, ele próprio, o responsável por continuar a congregação daquelas áreas.

19 LEBRETON, Joachin. Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816.

O jovem, em 1865, lançava então seus "gelos polares da indiferença" às investidas de Bethencourt, e aproveitava-se mesmo do vácuo deixado momentaneamente pelo Liceu, que desde 1864 (e até 1867) havia fechado suas portas em decorrência da falta de sede própria e do escasseamento da pequena verba que recebia, acirrado pela Guerra do Paraguai[20].

20 Cabe ressaltar que o Liceu era uma instituição de inclinação filantrópica. Salvo alguns poucos períodos (mais tardios) nenhum professor recebia pelas aulas oferecidas, havendo, por esse motivo, um grande contingente de voluntários no corpo docente da instituição.

Contando com os seus bons relacionamentos, os quais (para além do poderoso Pedreira e do ausente[21] mas ainda influente Porto Alegre) se alargavam desde 1864, com o seu ingresso na *Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional,* Américo parece ter percebido que a "lacuna" deixada naquele momento pelo Liceu era a deixa necessária para reforçar sua imagem, ainda fresca com publicação das *Considerações* e com a polêmica que gerou a apresentação da sua *Carioca.*

21 Porto Alegre morava em Portugal nesse momento, exercendo o cargo de cônsul brasileiro naquele país.

As *Cartas de um plebeu* concentravam a ação oporturna para fazer propulsar uma carreira política que tanto começava a lhe interessar. A vontade existia já há algum tempo, segundo havia confessado em uma carta de Paris a Jacques Brunet, seu amigo e antigo professor de ciências naturais:

Tenho tido a lembrança de lançar-me na política de meu país, ao chegar lá, parecendo este o único e incontestável meio de servir ao progresso do nosso desenvolvimento intelectual. [...] em uma tão rica nação, em um país que reclama a tantos títulos o nome de civilização, não há uma só instituição favorável às Belas Artes e por consequência a uma das fontes mais abundantes de prosperidade pública: a indústria comercial. Os produtos da indústria inglesa sempre foram tidos por grosseiros e sem valor algum como objetos de gosto e [embora fossem] sabidos [de] um povo inteligente até que o número das escolas gratuitas de desenho, de cinco, fossem levadas a 98; sem falar em uma infinidade de museus criados depois de 1845. Sem falar dos bem feitos de sua cultura sobre a civilização, apresentaria, se me envolvesse na política, os resultados práticos do ensino das Belas Artes entre nós.[22]

22 AMÉRICO, Pedro. *Carta a Jacques Brunet de Paris, em 07 de novembro de 1863*. Mossoró: Coleção Mossoroense.

As ideias estavam articuladas; a intenção, pujante. Precisava contudo de "padrinhos fortes" que abraçassem sua causa. Daí a sagaz manobra de composição de uma série de textos públicos que não especificavam a *quem* eram redigidos,

mas apenas em que classe eram mirados. Américo lançava um tiro ao alto, esperando que o seu projeto atingisse alguém.

E, para tanto, elucidou logo na primeira carta as suas intenções, estruturou suas justificativas e objetivos:

O meu fim é, pois, expor-vos Exms. Srs., algumas reflexões a respeito das Belas Artes no Brasil; dos obstáculos que segundo o meu ver se opõem ao seu livre desenvolvimento, e dos meios de as fazer progredir, tanto quanto nos for possível.[...] Sei, Exms. Srs., que sois, muito justamente, mais propensos às questões de positivos interesse do que ao estudo de coisas abstratas, ou de dificultosa aplicação à prática social; porém não creio achar entre vós quem ainda duvide o serem as belas-artes uma fonte muito abundante em riquezas intelectuais capazes de ilustrar épocas e nações inteiras[23].

23 AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu.* Primeira Carta.

Daí em diante, carta a carta, desenvolvia uma argumentação muito bem encadeada com a qual defendia seus pontos de vistas sobre a utilidade das artes nos assuntos gerais da nação, refutando-as enquanto um luxo que apareceria apenas em momentos de prosperidade econômica.

Com efeito, na segunda carta Américo definia melhor seu problema inicial, desenvolvendo uma apreciação sobre a "situação do artista no Brasil, em relação ao público e ao Governo"[24]. Reconhecimento que, ademais, não era um privilégio argumentativo seu, mas recorrentemente visitado em discursos e textos de várias outras personalidades no país, incluindo-se novamente Porto Alegre e Bethencourt da Silva.

24 AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu.* Segunda Carta.

Um primeiro problema das artes no país seria, para Américo (e também para aquelas personalidades), social. O estranho lugar que ocupavam no país decorreria do preconceito com que era observado o destino profissional por elas reservado, posto que o artista, depois de anos de formação, permaneceria à margem da sociedade e, às vezes, do ofício almejado. Com esse panorama, não era de se espantar que frequentassem a academia - ou ainda, pode-se afirmar, o Liceu - aqueles jovens que dispunham de baixíssima instrução, sendo aquelas instituições, em alguns casos, responsáveis mesmo por suas alfabetizações.

Um segundo problema das artes seria estrutural. Processar-se-ia da suposta falta de zelo do governo para com seus profissionais[25]. Faltaria ao estado que lhes encomendasse obras, que lhes desse trabalho e difundisse, também com o apoio de particulares, suas atuações para toda a nação.

25 É importante não confundir aqui o "governo" especificamente com d. Pedro II, afinal, o Brasil era uma monarquia constitucional, e as cartas de Américo eram enviadas aos deputados brasileiros.

O ciclo (depreende-se da argumentação do autor) mostrava-se, por fim, vicioso. E em decorrência dele, a incerteza do futuro da profissão artística levaria a dois caminhos inevitáveis. De um lado, a desistência da profissão, com a tomada de rumo para outras atuações profissionais. De outro, a insistência. Teima que, embora pudesse conferir ao artista alguns louros na sua carreira, terminaria sempre em frustração e arrependimento.

Mas como um leitor contemporâneo às *Cartas* poderia ter tanta certeza desses caminhos supostamente irremediáveis e concordar com aquelas conclusões? Não eram exageradas? Para o autor, não. E a maior justificativa possível era a de que, ele próprio, enquanto sendo também um artista, servia de exemplo vivo da ventura reservada às artes no Brasil. Novamente, aparecia a astúcia de Américo, executando um exercício de crítica da sua própria trajetória, com o natural auxílio das suas lentes, isto é, dissertando sobre os problemas que defendia ter enfrentando e ainda enfrentava em sua carreira de recém-formado.

Nesse ponto, ele de fato destoava das demais personalidades que expunham, cada uma à sua maneira, argumentos similares aos seus sobre a situação das artes no Brasil. Pois o jovem, ao contrário de se colocar numa posição de narrador externo, panóptico, valia-se dele próprio como estudo de caso particular que tencionava, no entanto, servir de exemplo geral para os demais de sua classe. E não deixa mesmo de produzir alguma comoção quando ele, enquanto um simples "plebeu", se revela um artista na sua terceira carta.

Américo, logo que revelado, etiquetava-se como prova irrefutável dos argumentos que desenvolvia, tendo vivido portanto todas as fases bem demarcadas da vida de um artista que lutava para seguir em frente, e com dignidade, em sua profissão. Eram elas: 1) não desistindo de sua formação inicial, à diferença de outros, e demostrando alguma notoriedade, o artista continuava com esforço seu curso; 2) sempre avançando em sua técnica, com muita humildade, "esgotava a lista de medalhas" nos concursos internos da academia[26]; 3) entre outros alunos que se destacavam, conseguia o prêmio de viagem[27] ou alguma outra bolsa paralela para estudar na Europa, submetendo-se, contudo, a difíceis situações, ocasionadas pela pouca verba oferecida. Mas tudo consentido, em virtude da amplidão das aspirações de um jovem de vinte e poucos anos; 5) de volta da Europa, ainda insuflado de ânimo, apresentava suas primeiras obras, sinalizavam-se algumas vitórias, mas, com as críticas, aproximava-se rapidamente a "desilusão"; 6) apesar da certeza de que continuava a ter mérito próprio, esboçava algumas ideias ao governo que, não satisfeito apenas em não correspondê-las, ainda as desencoraja; 7) iniciava-se o desfecho da "história", quando o artista percebia-se destruindo suas crenças e desejos profissionais, vendo-se alijado de seu ofício e, com isso, contribuindo para o desaparecimento de um agente potencialmente útil "à sociedade" e "ao progresso do seu país"[28].

Essas fases, segundo Américo, ilustrariam a contradição de um governo que se propunha a formar profissionais dos quais, no entanto, não fazia bom ou nenhum uso para o benefício geral. Não apenas o estado gastaria energia despropositada, como investiria em seu próprio malefício, na medida em que, sem as belas artes, furtava-se do "progresso", pois dele seriam "o mais brilhante elemento"[29].

A origem desse "descaso governamental" – retoma na quarta carta - estava no desinteresse dos estadistas, e na falta de agentes que compreendessem que se o ensino artístico fosse difundido para todas as escolas do império, se observaria rápida difusão do "sentimento" estético e do desenvolvimento da indústria nacional.

A política não deveria ser pautada na volatilidade das paixões partidárias, mas em ações que visassem mecanismos duradouros de promoção econômica e social. Américo parecia estar inteirado das discussões travadas na década de 1860, cujas pautas, correlatas à sua, giravam em torno dos limites de ação do poder moderador, delegado unicamente ao monarca (cuja existência visava a preservação de um agente "perpétuo" que, estando acima das disputas políticas, velaria pela nação[30]), ou ainda em torno das primeiras propostas encetadas para a criação de carreiras permanentes para cargos administrativos na corte (até então preenchidos quase sempre por indicações, fazendo do cargo uma espécie de dança das cadeiras), com o intuito também de garantir que os interesses do "povo" não fossem preteridos pelos interesses individuais de gestores sazonais[31].

26 Américo aqui não cita seu conhecido apelido no período em que estuda na academia, supostamente criado por Araújo Porto: era o "papa medalhas".

27 Os *prêmios de viagem* eram concursos internos a que, tempos em tempos, se submetiam os alunos da academia interessados em continuar seus estudos na Europa. Os lugares de destino prescritos no concurso giravam em torno de cidades italianas e francesas, sobretudo Roma e Paris, "antigo" e "novo" centros das artes no ocidente.

28 AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu.* Terceira carta.

29 Ibidem.

30 Para uma breve introdução ao problema, aconselho a leitura da introdução da historiadora Cecília Helena Lorenzini de Salles Oliveira ao livro por ela organizado: OLIVEIRA, C. H. L. S. (Org.) . Zacarias de Góis e Vasconcelos. 1a.. ed. Editora 34: São Paulo, 2002.

31 Torna-se exemplar, nesse sentido, o projeto de criação de carreira de presidência de províncias, proposto pelo então deputado João de Almeida Pereira Filho, em 1860. O intuito, já citado, era o de investir permanentemente um indivíduo de obrigações administrativas e garantir a estabilidade dos serviços nas províncias, mesmo em períodos de eleições ou de tomadas de posse dos políticos, quando os gabinetes mudavam, por vezes, bruscamente. Para uma visão contemporânea ao problema, ver. ANDRADE PINTO, Caetano José. Atribuições dos presidentes de província. Rio de Janeiro/Paris: Garnier-Durand, 1865.

Outro motivo que, segundo o artista, emperraria o desenvolvimento do gosto pelas artes - esse talvez inusitado - estava no desenvolvimento da fotografia em "países novos", como o Brasil. Sem uma herança artística bem sedimentada, que guiasse previamente um cidadão em seus juízos estéticos, a imagem mecânica ajudaria a corromper o gosto da "verdadeira arte" e a imaginação, porquanto ofereceria apenas tomadas unitárias, desprovidas de *invenção*. Também nesse assunto as ideias de Américo acordavam com as opiniões desenvolvidas ulteriormente por outras personalidades das artes brasileiras, que eventualmente irão contrapor as diferenças entre o "olho" da câmera e o "olho do artista", ou ainda as diferenças entre os "verdadeiros desígnios da arte" (a produção do belo ideal, portanto imaginativo) e as limitações da fotografia, com as suas captações diretas e a sua suposta representação "crua" da realidade. Se um Victor Meirelles ou, novamente, um Bethencourt da Silva, desenvolveram textos nessa direção[32], demonstrando que, a despeito de todas diferenças que tinham com Américo, várias de suas preocupações eram mútuas, também seus argumentos pareciam, como os do jovem, maquiar em alguns momentos as suas reais inquietações em relação à fotografia. Não tratava-se, pois, de serem simplesmente cautelosos com o novo meio em função das supostas falhas em matéria artística, mas de criar uma estratégia retórica para rebaixá-lo estética e funcionalmente, posto que começava a penetrar rapidamente no território de produção de imagens, antes reservado apenas aos artistas. No fundo, o que se aventava era que a rápida difusão da fotografia poderia ingressar num terreno que, embora fosse de direito desses artistas brasileiros, ainda não havia sido sequer ocupado por eles, justamente por trabalharem em um "país novo", onde o gosto pelas belas artes não estaria ainda desenvolvido. A fotografia era vista como uma ameaça (sobretudo entre os anos 1850 e 1870, quando apareciam os textos com esse tipo de argumento), e a dimensão ainda incerta (pois em curso) de sua inclusão social levaria aqueles profissionais a emitirem juízos que reafirmassem sempre a superioridade da arte e do artista, enfatizando a responsabilidade que carregavam para o espraiamento dos valores morais na sociedade.

Antes que os obstáculos para a consolidação social das artes se alastrassem ainda mais, instava portanto retomar os projetos "abandonados" anos antes, os quais, seguindo a proposta de Américo, eram os de Porto Alegre[33]. Era necessário reativar as ações que previam a expansão do ensino artístico em todo império, criando escolas que promovessem tanto o culto às artes quanto o "progresso industrial". No fim da primeira parte da quarta carta[34], Américo alargava o assunto, introduzido numa rápida contudo significativa passagem publicada na segunda carta. Nesta, a frase "nunca as artes floresceram pela simples influência de uma escola oficial" sugeria a impossibilidade de uma única instituição (e com isso ele queria dizer a AIBA) concentrar toda responsabilidade sobre o ensino artístico num país de dimensões continentais como o Brasil. A única medida exitosa seria portanto a da horizontalização do ensino artístico, mormente o *desenho,* que era, segundo entendia, a base para o desenvolvimento de qualquer produto industrial ou artístico.

Para tanto, dois elementos eram impreterivelmente requeridos.

Um: a vontade de retirar o país de sua "Idade Média"[35], tornando sua face à luz desde muito emanada dos países europeus, de quem os brasileiros seriam filhos diletos (e não dos "preguiçosos" índios), e esquivando-se das desculpas

32 O texto de Victor Meirelles sobre o assunto foi republicado em uma das edições deste Boletim. Ver: MEIRELLES, Victor. Relatório da Exposição Nacional de 1866. In Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte&Fotografia. N.01. Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, Abril-maio de 2006.
Um texto em que Bethencourt entra também em matéria encontra-se em: BETHENCOURT DA SILVA, Francisco Joaquim. Revista Brazileira. Rio de Janeiro, Tomo I, 1879, pp.285-289.

33 Lembro aqui novamente que os projetos de Porto Alegre não eram os únicos nem os primeiros propostos para se reformar o ensino artístico e técnico no Brasil, mas aqueles que Américo desejava tomar em sucessão.

34 A quarta carta foi a única que, por sua extensão, teve que ser iniciada em uma edição do *Correio Mercantil,* e concluída em outra.

35 AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu.* Continuação da Quarta carta.

das suas faltas serem decorrentes de um país novo. Pois o exemplo fresco dos Estados Unidos derrubaria por terra esse e quaisquer outros argumentos.

Outro: um projeto sólido para que as ações ocorressem. O projeto, contudo, Américo possuía, e enfim apresentava-o na última porção da quarta carta.

Depois de tanto apontar os problemas e seus responsáveis, considerava aos deputados que "bastaria a realização de quatro ideias, para que melhorasse consideravelmente o estado em que se acham as belas artes no Brasil."[36] Eram elas:

36 Ibidem

> **1ª.** Criação de um curso obrigatório de desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do Império;
> **2ª.** Criação de pequenas escolas de belas artes nas províncias de primeira ordem;
> **3ª.** Criação de um museu de pintura na corte, independente da pequena coleção da academia das belas artes.
> **4ª.** Equiparação completa, em tudo e por tudo, dos professores desta academia aos lentes das mais academias ou faculdades do Império. Graves alterações no método de ensino e no regime interno da mesma.

Era evidente que as soluções que propunha para as artes brasileiras buscariam reverter os problemas considerados em sua origem. Se esses eram sobretudo estruturais e sociais, as resoluções também o seriam. Quanto à resolução estrutural, enquadrava-se a insistência da horizontalização do ensino artístico por meio da instituição de cursos em escolas secundárias já operantes no país, e a criação de novas escolas de arte nas capitais mais importantes. Isto significava, em resumo, fomentar não uma, mas várias "escolas oficiais" no império. Também como solução estrutural, a construção de um museu na sede do império deveria (conclui-se) servir de receptáculo para as produções locais, revelando, no futuro, as diferentes matizes de escolas regionais brasileiras, talvez a exemplo das italianas, concentradas e confrontadas, por exemplo, numa Galeria Uffizi, que Américo conhecia bem.

Quanto à solução social, estava a proposição de se iniciar na AIBA - a instituição central de ensino artístico - a valorização e equiparação dos seus professores aos demais docentes de escolas e faculdades do império. O abismo erigido entre os extremos do bacharelismo/doutoramento e o analfabetismo brasileiro abraçava, em algum lugar incerto entre suas extremidades, os professores da academia. Para que surgissem à tona, juntamente com a importância das suas funções, deveriam ser transpostos ao primeiro lado, e dessa ação deveria seguir uma completa mudança no valor social dos artistas. A conclusão era simples: os diplomas dos artistas formados na AIBA - mesmo que estudassem muito para consegui-los - não possuíam a mesma validade dos famigerados diplomas de bacharel e de doutor não por serem confeccionados, aqueles, em papel, esses, em pele de carneiro, mas simplesmente pelo valor social conferido a cada um (e nisso também implicava as portas profissionais que cada um abriria). Somente se o artista fosse realocado socialmente por uma ação incisiva sua dignidade e mérito seriam equiparados aos demais professores-engenheiros, médicos e advogados; e seria, assim, respeitado.

A proposta de Américo era no mínimo interessante, e bastante ousada. Ele pretendia desenvolvê-la ainda posteriormente, como de fato fez na quinta carta,

com a primeira das quatro ações que havia sugerido. No fim desse texto, o artista indicava que "este e os assuntos que ainda hei de tratar merece a vossa ilustrada atenção"[37]; mas estranhamente não os continuou, sendo mesmo aquela a sua última investida.

Ainda que o projeto tivesse sido lançado ao alto com êxito, a impressão era a de que um rastro havia ficado para trás. Difícil saber o quanto; difícil saber o porquê. O fato é que, por uma série de motivos – os quais não são possíveis de se elucidar nos limites deste texto – parece que suas ideias não atingiram positivamente ninguém. Ou então, se atingiram, não retornaram qualquer resultado benéfico ao artista.

Permaneceu o projeto. E, como em todo projeto (em seu propósito de projétil, de se lançar para o futuro) restou a sua vontade de potência. Se no momento em que foi publicado era um bocado de possibilidades abertas, hoje, visto a uma certa distância, o seu reaparecimento neste *Boletim*[38] vem sugerir um dado: o de que um projeto, conquanto seja intenção no futuro, é também no futuro do pretérito, pois sua validade se renova constantemente mesmo no suposto malogro, à medida que continua a sugerir não apenas aquilo que não foi, mas aquilo que poderia ter sido; ou o que, no mundo das ideias – esse de livre trânsito no espaço e tempo – pode ser sempre uma realização palpável.

37 AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu.* Quinta carta.

38 Não poderia concluir esse texto sem também deixar de indicar o reaparecimento recente de outros textos de Américo empreendido pelo estudioso Silvano Alves Bezerra da Silva, de João Pessoa, que tem, com isso, ajudado bastante a facilitar o acessdo às ideias do artista.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMÉRICO, Pedro. Carta a Jacques Brunet de Paris, em 07 de novembro de 1863. Mossoró: Coleção Mossoroense.

ALENCASTRO, Luís Felipe de. "O fardo dos bacharéis". *Novos Estudos CEBRAP*, nº19, 1987.

ANDRADE PINTO, Caetano José. *Atribuições dos presidentes de província.* Rio de Janeiro/Paris: Garnier-Durand, 1865.

BARATA, Mário. "Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816". *Revista do SPHAN,* Rio de Janeiro. n. 14, p. 283-307,1959.

BARBOSA, Ana Mae. "Arte-Educação no Segundo Reinado", *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado***,** v.1, 1984, pp.16-22.

BETHENCOURT DA SILVA, Francisco Joaquim. Revista Brazileira. Rio de Janeiro, Tomo I, 1879, pp.285-289.

BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação de 1856 a 1900.* Rio de Janeiro: dissertação de Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFRJ, 2003**.**

CARDOSO, Rafael. "A Academia de Belas Artes e o ensino técnico". *Anais do Seminário EBA* 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CARDOSO, Rafael. "A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico." *19&20,* Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>.

CONSTITUIÇÃO POLÍTICA DO IMPÉRIO DO BRASIL, promulgado pela Carta de lei de 25 de Março de 1824.

GALVÃO, Alfredo. "Manuel de Araújo Porto Alegre; sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* , 14. Rio de Janeiro, 1959, pp. 19-20.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro: ENBA, 1954, pp.85-147.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. "O ensino artístico – Subsídio para a sua história. Um capítulo 1816-1889". *In*: *Terceiro Congresso de História Nacional*, vol. 8, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

MELLO JÚNIOR, Donato. "Manuel de Araújo Porto-alegre e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira", *Revista Crítica de Arte*, n.4, 1981, pp.27-53.

MELLO, Pedro Américo Figueiredo e. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Artigos.* Estudo introdutório, conformação texttual e notas de Silvano Alves Bezerra da Silva. João Pessoa: Editora da Universitária/UFPB, 2006.

OLIVEIRA, Cecília Helena Lorenzini de Salles (Org.). *Zacarias de Góis e Vasconcelos.* 1a.. ed. Editora 34: São Paulo, 2002.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo de. "Algumas Idéias sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil", *Revista Guanabara*, v.1, 1850, p.308.

SQUEFF, Leticia. O Brasil nas letras de um pintor. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1979). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889).* Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995.

Transcrição das Cartas de um Plebeu aos Srs. Deputados, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello.

Data de publicação: 18 de maio a 29 de junho de 1865.
Periódico: *Correio Mercantil.*
Local: Rio de Janeiro.

Primeira Carta, 18 de maio 1865.

Segunda Carta, 21 de maio 1865.

Terceira Carta, 26 de maio 1865.

Quarta Carta, 13 de junho 1865.

Continuação da Quarta Carta, 16 de junho 1865.

Quinta Carta, 29 de junho 1865.

CARTAS DE UM PLEBEU AOS SRS. DEPUTADOS.[1]

1 O presente texto foi convertido ao formato das normas gramaticais e ortográficas atuais. Em alguns casos extremos foram feitas pequenas modificações, quando o texto pedia pontuação, inexistente no original, ou pequena alteração pronominal para que se compreendesse melhor seu sentido. À exceção dessas ocasiões, as *Cartas* seguem o mais próximo possível de sua versão original. (N. E.)

Primeira carta.
Rio, 17 de maio de 1865.

Permiti, Exms. Srs., que vos vendo absortos nas mais árduas e elevadas ocupações, eu venha chamar vossa atenção para o objeto destas linhas, o qual não tendo merecido até agora ser tomado em consideração pelos diversos poderes do estado, não deixará certamente de o ser pelos justos e ilustrados representantes do povo e das suas aspirações.

Bem como os altos problemas da política interna e as questões da guerra, que não cessais de elaborar primorosamente, os negócios da paz necessitam dos vossos cuidados, como de um indispensável sopro de vida. Entre estes, um se me oferece ao espírito, como essencialmente digno de vossa atenção, já por ser aquele cujo estudo mais tem sido desprezado pelo poder, sendo entretanto incontestável a sua oportunidade, já por que nas condições atuais da nossa civilização, e pela grandeza da nossa pátria, não convém perpetuar o estado em que o tem deixado a indiferença oficial, perante a desanimação que dela resulta para uma classe inteira de homens úteis ao progresso de um país livre como o nosso, os quais, apesar de parecerem indiferentes ao povo e ao governo, poderiam, em certas circunstâncias, influir singularmente sobre a moral social, e arriscar até certo ponto o conceito em que nos terá o historiador futuro, quando entrar em considerações relativas ao grau da civilização atual da nossa pátria. O meu fim é, pois, expor-vos Exms. Srs., algumas reflexões a respeito das Belas Artes no Brasil; dos obstáculos que segundo o meu ver se opõem ao seu livre desenvolvimento, e dos meios de as fazer progredir, tanto quanto nos for possível.

Talvez que pela franqueza das minhas reflexões me julgueis fora da razão, exagerado, e, o que seria menos lisonjeiro para mim, ignorante das verdadeiras necessidades da minha pátria, mas cumpre-me declara-vos que sou singelo em minha ignorância e pouco pretensioso nas minhas ingênuas intenções.

Sei, Exms. Srs., que sois, muito justamente, mais propensos às questões de positivo interesse do que ao estudo de coisas abstratas, ou de dificultosa aplicação à prática social; porém não creio achar entre vós quem ainda duvide o serem as belas artes[2] uma fonte muito abundante em riquezas intelectuais capazes de ilustrar épocas e nações inteiras. E se por ventura encontrasse um único que me convencesse da realidade contrária, esta insignificante circunstância em nada influiria sobre o aspecto da verdade.

2 O leitor poderá perceber que os termos "Belas Artes", ou "Academia" são apresentados nesta publicação texto ora em maísculas ora em minúsculas. A irregularidade provém do texto original, provavelmente apenas do impresso, haja vista que a composição tipográfica (método pelo qual se imprimiam as matérias em periódicos), além de ser feita negativada – como um espelho – dependia também dos tipos disponíveis para formação das palavras. Há ainda, em última instância, a possibilidade de "erro" do tipógrafo, que podia, eventualmente, trocar uma letra por outra, quando arranjando as longas páginas. (N. E.)

Quisera que outro, menos débil e obscuro, cometesse a empresa, não sem glória, de arrancar alguns antigos preconceitos que ainda nos retém anos a dificuldade dos grandes passos; mas, pois que tal triunfo dependerá da acumulação de forças e trabalhos especiais, assemelhar-me-ia a um mau cidadão, se me retraísse à ação do progresso comum, deixando de concorrer com o meu pequeno contingente de atividade intelectual para a prosperidade moral e física da minha pátria.

Naufragaria, de certo, se empreendesse atravessar os gelos polares da indiferença de dez[3] anos passados; hoje, porém, que os acontecimento se precipitam uns após outros para despertas os ânimos, as consciências e a fé, estou certo de que não encontrarei mais aquela invencível barreira, senão na sombra, no ceticismo crônico e degenerados de alguns apóstolos da indolência, os quais, felizmente, nem poderão fazer sombra às falanges da nova gerações, nem abrandar o fogo de suas ardentes e patrióticas aspirações.

3 No texto original, os números são apresentados alternadamente entre algarismos e por extenso. Adota-se aqui a seguinte regra: quando estão compreendidos entre 1 e 9, apresentam-se em algarismo; de dez em diante, por extenso. (N.E.)

A situação política do Brasil, apesar de incômoda, é hoje preferível à de ontem, de que foi ela uma feliz consequência. Chegamos ao apogeu da descrença

em todas as matérias, pusemos a coroa na cabeça do ceticismo, disfarçando em estátua de paz, e o que era pior: íamos perdendo o sentimento da própria vida...! Um autômato da Providência veio felizmente nos despertar; e nós, pela rudeza do presságio, acordamos irados, sem nos lembrar que *sentir* já era o nosso primeiro triunfo.

Não tenho razão? O que haverá com efeito na vida política de um povo que mais se pareça com uma doença incurável do que o adormecimento da consciência? Do abatimento letárgico em que nos havia lançado a convicção de já termos conquistado toda a segurança de uma paz inalterável, no seio da maravilhosa opulência que nos fadou a natureza, somos de repente atirados em um pesadelo agonizante, no qual parecia extinguir-se até a esperança de encontrarmos no âmago da nação um órgão que batesse pela sua nacionalidade.

Logo após o primeiro, um segundo autômato da Providência veio gritar-nos à cabeceira: *surge et ambula!* grito assombroso que nos parecia mandar percutir o cadáver da liberdade, já regelado pelas geadas de um longo inverno social, e que na realidade não foi mais do que uma suave revelação da nossa própria existência. Erguemo-nos de um só pulo, sentindo ferver em nossas veias o mesmo sangue dos heróis de 1822; e o primeiro movimento de nossa patriótica indignação foi arquivado na história da atualidade, por um louro demais erguido à fronte da civilização e à glória imperial!

É, pois, chegado o momento da nossa emancipação intelectual; e cumpre-nos pensar, desde já, nas luzes sobre que se deverá elevar o edifício da paz e da futura prosperidade do Brasil, ante os troféus que devemos erguer aos sucessos das nossas invencíveis falantes, contra os últimos arremessos da barbárie.

Oxalá que eu tivesse força bastante para levar ao alicerce uma das pedras angulares desse grandioso monumento; mas, pois que será isto reservado aos aristocratas da inteligência, contentar-me-ei em cobrir de flores a sua base, concorrendo com toda a energia da minha vontade para o progresso das belas artes que tanto aformoseiam a fisionomia da liberdade!

Tal é a singeleza das minhas aspirações.

Na minha próxima carta pedir-vos-ei a permissão para entrar em considerações menos abstratas.

Um plebeu.

SEGUNDA CARTA

Rio, em 21 de maio de 1865.

Depois que tive a honra de dirigir-vos minha primeira carta, considerei largamente no que deveria fazer o assunto da segunda, e de todos os pensamentos que me vieram presentes, o mais útil foi sem dúvida o de vos não importunar com desnecessárias prolixidades.

Além disso, como em resumo toda empresa consiste em partir de um ponto para chegar a outro, prefiro sempre a linha reta a qualquer outra que tiver os mesmos extremos, por mais curiosa que seja ela. Assim, pois, Exms. Senhores, deixo de considerar a essência moral das belas artes, sua origem histórica e seus progressos através dos séculos, para me ocupar com a posição do artista no Brasil, em relação ao público e ao governo.

Entro em matéria.

O atraso em que entre nós se acham as belas artes é devido a causas muito complexas. A primeira é a falta de um futuro pelo qual nossa mocidade possa sacrificar voluntariamente o presente aos estudos artísticos, ante outras carreiras

que pela importância de que gozam, atraem toda a atenção dos pais de família; de onde resulta que apenas uma pequena fração daqueles cuja vocação energicamente os impele ao culto das Musas a ele se dedicam, e, ainda quando assim, muitas vezes contra a vontade dos próprios parentes, que, de ordinário mais experientes e conhecedores do espírito da nação, consideram como um dever o desviarem-os de uma vereda tão espinhosas como ilusória e vã.

A gravidade das consequências de semelhante fato, que bastaria para aniquilar o gosto das belas artes, longe de ser atenuada pela previdência e sabedoria do governo, torna-se ainda mais aparente pelo seu descuido em empregar com trabalhos para a nação, ou simplesmente para os edifícios públicos, os poucos artistas que entre nós se distinguem pela sua ilustração e talento.

Que importa ao público que haja na corte uma academia de belas artes, quando os artistas que dela saem com seus diplomas não são reconhecidos pelo governo? Sim, não os reconhece o governo, digo eu, porque o único modo de reconhecer-se oficialmente um hábil artista é empregá-lo em trabalhos de utilidade pública, muito principalmente nos países como o nosso, onde os particulares preferem o gozo de um grande espelho à lição de um belo quadro.

Não há ramo nenhum de conhecimentos humanos que se possa desenvolver no seio da indiferença dos interessados na sua cultura. Aniquilai por vinte anos as moléstias que afligem a humanidade, e calculai quantos estudantes haveria na escola de medicina dez anos depois de começar o vosso milagre. Talvez que ficasse algum à espera do capelo; a ciência, porém, perdendo sua razão de ser, esvaecer-se-ia completamente, apesar da beleza dos estudos médicos. As belas artes estão no mesmo caso; e não há função social que possam escapar ao rigor da lei da necessidade.

Ora, acresce mais, que empregando raramente o artista, ao mesmo tempo que entretém alguns de entre os mais hábeis com um pequeno salário, desproporcionado às incumbências de que estão sobrecarregados, o governo concorre para acostumar o público a considerá-los homens indiferentes à nação, e por consequência inferiores no préstimo individual aos que seguem outras carreiras igualmente liberais. É o que na realidade acontece; e como dos artistas às belas artes há correlação imediata, são estas consideradas quais subalternas ocupações, sem influência alguma na vida pública, e por esta razão sem dignidade social.

Ainda que a Academia [Imperial] das Belas Artes oferecesse um ensino extenso e completo, - o que está longe de caber um programa dos seus cursos -, de que vos serviria formarem-se discípulos, se vós não quereis mestres e, quando pareceis querer, não os empregais? Nada importa à nação o haverem indivíduos que saibam mais ou menos desenhar ou pintar a figura humana, e depois suspendê-la à parede de um particular; o que lhe importa e interessa é ter uma arte abundante, viva e fértil, que possa servir à elaboração do pensamento, e tornar-se um dia a protetora direta da indústria manufatureira, que nem sempre há de ficar no berço onde a vimos nascer.

Nunca as artes floresceram pela simples influência de uma escola oficial: foi porém no amor do povo, na consideração dos homens de estado e na liberalidade do governo, que elas acharam a seiva necessária às grande vidas, e indispensável à produção das grandes obras. Tal é a sua história na Europa[4]. Não devo tornar-me enfadonho, dando demasiada extensão ao meu pensamento; e aguardo a primeira ocasião para prosseguir na minha empresa.

Um plebeu.

4 Vide a *conclusão* dos *estudos sobre a arte entre os antigos*, publicados há alguns meses nesta mesma folha. (N. A.)
De maneira sumária, o que Américo retoma nesse trecho sobre a *Conclusão* das *Consideração* é a ideia de que apenas a difusão das escolas de desenho conseguiu fazer com que os produtos artísticos e industriais nos países europeus pudessem ter um rápoido desenvolvimento. Um dos exemplos que o autor usa, não apenas na *Conclusão*, mas em outros textos que escreve, é o da Inglaterra, que, segundo Américo, tendo até 1855 apenas 3 academias, rapidamente multiplicou esse número para noventa e cinco, imprimindo melhora considerável na formação dos seus artistas e, por consequência, no "progresso" de sua indústria nacional. Para ter acesso à *Conclusão* bem como a publicação integral das *Considerações Filosóficas,* ver: MELLO, Pedro Américo Figueiredo e. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Artigos.* Estudo introdutório, conformação texttual e notas de Silvano Alves Bezerra da Silva. João Pessoa: Editora da Universitária/UFPB, 2006. (N. E.)

TERCEIRA CARTA.

Rio, 24 de maio de 1865.

São consequências, Exms. Srs., do fato que na minha última carta vos assinalei como principal causa do atraso e abatimento em que se acham as belas artes no Brasil, as seguintes verdades:

Sendo os estudos artísticos considerados entre nós ocupações intermediárias à ciência e ao ofício, acontece que só a eles se dedicam aqueles mancebos cujas famílias não estão em circunstâncias de suportar as despesas que requerem os estudos científicos, como sejam o das leis e da medicina. Ora, esses moços, a quem por exceção se ajuntam alguns dos filhos de famílias abastadas, começam geralmente o estudo das Belas Artes no estado da mais completa ignorância, muitas vezes não sabendo nem ler correntemente, e quase sempre ignorando a importância do papel que terão de representar mais tarde na sociedade, e bem assim quais as dificuldades da carreira que abraçaram.

Não havendo, porém, um futuro que lhes desperte o amor do trabalho e a vontade de vencerem as dificuldades técnicas do estudo, uns abandonam logo a casa do ensino, espalhando-se pelo povo, cheios de ignorância, e ostentando com vaidosa arrogância o nome de artista, que ninguém lhes disputa, por haverem muito poucos que o prezem; outros, os mais talentosos, confiantes antes na benevolência dos seus mestres do que no valor intrínseco dos seus primeiros ensaios, dispõem-se a continuar na academia das Belas Artes até esgotarem a lista das medalhas.

Entre estes, alguns conseguem o *prêmio de Roma*, sonho de quantos seguem por alguns anos os cursos da Academia; - e depois de muito andarem para receber ajuda de custo e passagem do governo, partem para a Europa muitas vezes à própria custa, mas não sem entusiasmo e grandes esperanças, porque isto acontece ordinariamente aos vinte anos, idade na qual mais facilmente se podem entreter generosas ilusões no espírito do homem.

Chegam à Europa, e ali se entregam à prática dos seus estudos, regressando para o Brasil no fim de 4 ou 5 anos, ainda cheios de esperança e entusiasmo, e trazendo consigo os elementos necessários para formarem uma honrosa reputação e servirem ao progresso da pátria. Expõem as suas primeiras produções, que pela maior parte excitam a crítica ou simplesmente a censura, e creem achar nessa prova de atenção pública a necessária garantia à realização das suas vastas e belas esperanças. Porém - *helas* -! 3 dias depois leem nos nossos periódicos o panegírico de alguma cópia de Choupel, que os convence da ignorância geral e os faz descer tristemente os primeiros degraus da realidade.

Começa a desilusão.

Entretanto possuem a certeza de que o seu mérito individual merece a devida atenção dos nossos estadistas, e essa consoladora ideia os leva até a porta do governo a quem se apresentam, não solicitando um favor, mas pedindo-lhe os meios que subsistirem pelo exercício de sua arte, do mesmo modo que se reclama uma indenização legal. O governo, porém, que não saber fazer da arte um auxiliar ao cumprimento de sua missão política, não os atende, e até pelo contrário procura convencê-los do próprio desdém pelas belas artes.

Começa então a luta mais cruel que pode caber no coração do homem livre: a luta da consciência individual contra o objeto do seu culto, sagrado berço dos seus primeiros grandes pensamentos. Luta ainda mais dolorosa quando tem por teatro o coração do artista, do homem que, recebendo no estudo das verdades estéticas a sua ilustração, nele anteparada a energia dos seus instintos e aumentando a uberdade de sua imaginação, vê-se banido de entre os homens úteis à

sua pátria, e quase obrigado a abraçar qualquer indústria lucrativa para ganhar o necessário pão, que jamais alcançaria pela nobre aplicação das suas faculdades criadoras. Luta em que morre o artista, e com ele um cidadão útil à sociedade, ao mesmo tempo que nela entra um indivíduo incapaz de servir eficazmente ao progresso do seu país.

Deveis achar-me, Exms., Srs. demasiado rápido nas minhas conclusões, e talvez por demais áspero; mas a razão é simples: eu sei de cór história que vos conto, e acho que em vez de vos servir pálidas verdades em taças de ouro, sou mais fiel oferecendo-as nuas, como as encontro, e sem rebuço que as possa desfigurar. Não declinarei nomes, nem apontarei individualidades, por ser trabalho de muito arriscado desempenho; entretanto se quiserdes achar a confirmação deste pequeno sorites, procurai saber onde estão esses moços a quem os nossos diários qualificavam de gênios, *futuros Rafaéis*, etc., nos tempos dos seus primeiros ensaios artísticos, e o que fazem eles hoje, isto é, depois de haverem realizado parte daqueles pomposas predições. Achá-los-eis, uns desterrados, escrevendo poemas e revendo papéis sem relação alguma com o que aprenderam, por preferirem essa à vida do artista, onde não encontravam uma subsistência conforme com a dignidade do homem que segue uma carreira liberal; outros, esquecidos e como atrofiados no retiro, onde os colocou a necessidade de irem vivendo obscuramente para não sofrerem guerra; outros, enfim, extenuando-se em vãs reclamações, em infrutíferos esforços para verem se rompem com essas tradições caducas e rotineiras, que nos tornam insensíveis aos encantos do belo, e fazem o caráter dos povos madraços e egoístas.

Em semelhante estado ser-nos-ia porventura permitido reclamar dos artistas dedicação e amor ao trabalho, entusiasmo pelos prazeres morais de suas ocupações? Não; porque ninguém tem o direito de exigir que um homem viva de sacrifícios por aquilo que requer uma infinidade de esforços, abstinências e provas crudelíssimas para ter em troco o menoscabo geral, a indiferença pública, e até o desdém das nossas ilustrações oficiais, que na sua inalterável gravidade parecem considerar inútil , que digo? perigoso, aquilo que tem sido em todas grandes civilizações objeto dos mais assíduos e generosos cuidados.

Desculpai-me, Exms. Srs., talvez não seja tanto como digo; mas há coisas que por muito pequenas que sejam, já parecem enormes; e a contradição do governo com os seus próprios desígnios, quando recusa utilizar-se do juro moral do capital empregado na educação de um artista, é uma delas: não somente me parece uma generosidade ilegal perante o estado que necessita de artistas hábeis, como um atentado contra a civilização e o progresso, do que são as belas artes o mais brilhante elemento.

Um plebeu.

QUARTA CARTA.

Rio, em 9 de junho de 1865.

Aos fatos que tive a honra de citar-vos como causas do atraso em que se acham as belas artes no Brasil, Exms. Srs., poder-se-ia ajuntar alguns outros de aproximada importância, como sejam primeiramente a ausência de estados relativos à arte, na educação liberal; de onde procede a bárbara aversão dos nossos estadistas por tudo quanto respeite às belas artes; e em segundo lugar a falta de verdadeiros economistas, de homens que compreendam e demonstrem ao governo, o quanto importaria às necessidades positivas da nossa pátria, o completo desenvolvimento das artes plásticas: e que se estas,

pela cultura do sentimento, devem fazer parte do ensino secundário, fazem parte da indústria comercial, pela criação dos valores a que elevam a matéria, aumentando deste modo, e sem absorção de capitais, a riqueza pública, o que não é certamente um fato de pouca importância na economia universal[5].

A estas causas poder-se-ia ligar ainda outras, como por exemplo a terrível invasão da indústria fotográfica nos países novos, como o nosso, porque, não só tem o inconveniente de dar, a quem não estiver preparado em tais assuntos, uma falsíssima ideia da grande arte de Rubens e Corregio, mas corrompe o gosto público, pela substituição mecânica de figuras individuais aos quadros de invenção, ao mesmo tempo que faz crer que sejam os interesses pecuniários os únicos móveis da inteligência humana aplicada ao trabalho plástico das artes.

Poder-se-ia, Exms. Srs., trazer à coleção ainda outros obstáculos não menos prejudiciais à propagação e aperfeiçoamento das belas artes no Brasil; porém, como todos os fatos que me fosse possível enumerar, originam-se na permanência do primeiro de que vos falei, é-me permitido crer que todos desapareceriam se se formassem instituições cujo fim fosse assegurar a dignidade da arte, e bem assim a prosperidade das pessoas que profissionalmente a cultivam.

Deste modo não faltaria quem se dedicasse ao seu estudo com a esperança e coragem necessárias a quem segue tão laboriosa carreira; e ainda mesmo que não chegássemos logo a conquistar a perfeição neste ou naquele ramo da cultura artística, deixaríamos de parecer inferiores aos povos de raça europeia, quando se considerassem as nossas produções, quer puramente artísticas, quer industriais; e certamente nos não tornaríamos a ver na contingência de chamar a um estrangeiro que não sente entusiasmo pela nossa história, para executar monumentos da glória nacional.

Mas, para tão grande fim, Exms. Senhores, seria indispensável emprego de grandes meios, de uma proteção franca e sincera, confirmada por fatos não equívocos, em vez de vãos discursos pronunciados em público nos raros dias em que os artistas se acham na presença daqueles a quem competiria só falar-lhes a verdade.

Seria necessário que o governo deixasse de calcular os resultados morais de uma instituição eminentemente conforme ao progresso, pela mesquinha satisfação dos seus apetites transitórios, ou meras questões de partido.

Enquanto não se admitir na prática que os acidentes políticos não são problemas de vitalidade social, o interesse público sofrerá os ataques da ambição individual, e o objeto da civilização nunca virá aquém do horizonte. Vós o sabeis. E é por isso que ouso falar-vos de belas artes no momento em que se discutem questões de alta política.

(continua).

5 sob este ultimo aspecto esboço atualmente um pequeno trabalho, que será oferecido ao público (N.A.). Até o momento, não foi possível identificar se esse trabalho a que o autor se refere foi de fato publicado. (N. E.)

(CONTINUAÇÃO DA QUARTA CARTA)

Rio, em 9 de junho de 1865.

Quisera nunca descer das altas regiões da teoria, onde tão comodamente me tenha achado até hoje; porém, como falo em nome de interesses aos quais por nenhum modo se poderia comparar os de um só homem, me não deverei acanhar, pedindo-vos que tomeis sob vossa proteção o objeto da maior glória da Grécia antiga e da Itália moderna: as belas artes. O nosso império já tem, com efeito, uma bela história, e conta mais de um vulto que a imortaliza; isto, porém, não o dispensa de trabalhar à conquista de maiores glórias e à sua exaltação intelectual.

Se vós não precisais das belas artes, nem dos artistas, vossos filhos não estarão no mesmo caso. Pelo contrário: admirar-se-ão de que pudésseis passar sem elas. Formai, pois, instituições que assegurem aos artistas a consideração pública e a estima dos nossos governos. Quando nada, disto resultaria uma grande satisfação para o país inteiro, que vê fenecerem tantas aptidões, engenhos e organizações felizes, faltos do elemento necessário ao seu desenvolvimento, e por não acharem na opinião geral o indispensável apoio à voz interna do gênio.

Um curioso fato se dá conosco brasileiros, quando regressamos da Europa, depois de ali havermos passado alguns anos: é uma espécie de indignação contra a morosidade que preside à gerência dos mais urgentes negócios da nossa pátria, e contra a fingida incredulidade dos nossos primeiros estadistas acerca de coisas antiquíssimas no velho mundo, e aliás de facílima aplicação entre nós. É provável que muitas vezes não tenhamos razão; porém a nossa indignação é justificada pelo desarmonioso contraste que espontaneamente se forma entre as recordações da grandeza do que vimos, e a pobre realidade que atualmente contemplamos. Em todo o caso conviria não continuássemos a viver na idade média [sic], quando todas as nações cultas dela saíram, há mais de três séculos; e bem assim que deixássemos de responder - o país é muito novo - a quem nos acusasse de pouco diligentes no trabalho da civilização.

Essa evasiva não só é indigna dos brios de um povo que a mais de 40 anos proclamou-se responsável pelo seu progresso intelectual, mas soa mal nos lábios de uma irmã da grande pátria de Washington e Lincoln.

Seria desculpável se nos reconhecêssemos filhos diretos da população indígena da terra de Santa Cruz; mas a história, em harmonia com os fatos, nos faz originados da Europa, nos dias do seu renascimento. É, pois, daí que procedemos; e conformes com a nobreza da nossa origem, elevemo-nos pelo amor do belo à altura dos povos cultos da Europa; e já que se abrem os tesouros públicos para fartarem-se as ambições pessoais, abram-se um dia para as belas artes, que não representam os interesses de um só homem, senão os da própria civilização, para cujo triunfo constituiu-se e vive o estado.

Acostumados a ver despenderem-se consideráveis somas para o triunfo das nossas armas, não recuemos ante as pequenas despesas indispensáveis ao triunfo dos nossos pensamentos.

Exms. Srs. bastaria a realização de quatro ideias, para que melhorasse consideravelmente o estado em que se acham as belas artes no Brasil. Não vos apresentarei teorias, porém quatro questões vitais.

1 ª . Criação de um curso obrigatório de desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do Império;

2 ª . Criação de pequenas escolas de belas artes nas províncias de primeira ordem;

3 ª. Criação de um museu de pintura na corte, independente da pequena coleção da academia das belas artes.

4 ª. Equiparação completa, em tudo e por tudo, dos professores desta academia aos lentes das mais academias ou faculdades do Império. Graves alterações no método de ensino e no regime interno da mesma.

Espero ter a honra de expor-vos a necessidade e vantagens de tais inovações.

Um plebeu.

QUINTA CARTA

Rio, em 27 de junho de 1865.

A criação de um curso obrigatório de desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do império, Exms. Srs., pode ser considerada, quer pelo lado

dos interesses gerais da nossa pátria, quer simplesmente como instituição artística, servindo a progressos especiais. Debaixo do primeiro aspecto, convém notar-se que, não obstante terem as Belas Artes uma existência independente, seus progressos, seu aperfeiçoamento, não são fatos indiferentes a uma sociedade liberal e bem constituída. Que além de servirem ao desenvolvimento harmônico das nossas faculdades e educarem o espírito nas suaves melodias da forma, predispõem os corações aos sentimentos generosos e grandes, ao mesmo tempo que, pelo hábito das contemplações intelectuais, nos torna mais e mais afeiçoados às verdades morais, cujos princípios nem sempre superabundam no domínio da educação tal qual a praticamos.

O estabelecimento de um curso de desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do império teria por fim fundar a cultura e o gosto das Belas Artes pela sua mais sólida base, e por efeito o despertar nossa talentosa mocidade que enche os nossos colégios, liceus, escolas, etc..., o gênio da imitação, cujos prazeres, essencialmente conformes com o fim da civilização, tenderiam sempre a tornar mais brandas as nossas inclinações egoísticas, de que dependem todos os males sociais e políticas que afligem a humanidade e maiormente os Brasileiros.

O estudo da arte nunca foi prejudicial à grandeza dos povos; pelo contrário, sempre os elevou acima da barbárie e serviu à realização de todos os grandes ideais. Acostumados a considerá-la como frívola ocupação, continuaremos a viver estranhos aos seus encantos, elevando caixões de pedra em vez de palácios, e rodeando de selvagens e répteis a estátua de nossos heróis, como se não descobríssemos no glorioso começo da nossa história um só personagem digno de assentar-se à base do monumento[6].

Ah! Exms. Srs., as artes vingam-se de todas as ingratidões: diante de tais colossos as idades futuras haverão de exclamar: 'Eis o herói, e, mais abaixo, sua época.' Enganar-se-ão, certamente, mas que temos nós fundado para a glória de tantos cidadãos ilustres, que dormem sob a poeira, depois de nos haverem legado o maior tesouro de um povo: a liberdade? Ah! Exms. Srs., o testemunho do bronze terá quase a força de uma verdade....

Convencidos, pelo contrário, da necessidade dos estudos de arte, da sua utilidade na vida intelectual, e das vantagens que dele resultariam para todos os progressos pátrios, como o desenvolvimento da alta indústria, da arte da construção civil, e de muitos outros auxiliares da prosperidade nacional, aumentar-se-ão proporcionalmente nossas luzes em semelhante matéria; e como elas o gosto da civilização, o qual é tão completo quando lhe falta o amor do belo, como é completa a vida do arbusto plantado à sombra de uma caverna.

À ideia de instituírem-se cursos obrigatórios de desenho nos estabelecimentos de instrução secundária, Exms. Srs., poder-se-ia ligar uma outra igualmente exequível: *a de formarem-se escolas gratuitas de desenho elementar em todas as freguesias,* sobretudo nas grandes capitais; não para a instrução da bacharéis, que a podem pagar, mas para os artífices e operários, os quais, em todos os momentos da vida poderiam com sucesso aplicar os elementos da arte às suas diversas produções.

Este e os assuntos que ainda hei de tratar merecem a vossa ilustrada atenção. Considerai-os, pios, com a benevolência que vos é habitual, e crê-de, Exms. Srs., que os vossos filhos ser-vos-ão reconhecidos, e como eles o povo, a pátria inteira e também a civilização.

Um plebeu.

6 Américo parece referir-se à estátua equestre de d. Pedro II, inaugurada no Rio de Janeiro em 1862, com a presença de grande público. Cada um dos lados da base da escultura é ornada com índios e animais (incluindo alguns répteis) de diferentes regiões do império. A crítica a esses elemtentos da estátua sugere uma retomada do que o autor havia reclamado no artigo anterior, especificamente quando afirmava que se o ensino artístico fosse desenvolvido no país, não haveria a necessidade de chamar um estrangeiro, desprovido de sentimento patriótico, para executar "monumentos da glória nacional". Com "estrangeiro" Américo parecia também se referir implicitamente a alguém, nesse caso, ao artista francês Louis Rochet, o autor da estátua de d. Pedro I. (N. E.)